

Ortrun Landmann

Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle

Drei Studien zur Geschichte der Dresdner Hofkapelle und Hofoper
anhand ihrer Quellenüberlieferung in der SLUB Dresden

Studie I

Die Dresdner Hasse-Musikhandschriften in der SLUB
(überarbeiteter, erweiterter Begleittext zu dem 1999 erschienenen CD-ROM-Katalog)

Studie II

Das Dresdner Opernarchiv in der SLUB
(überarbeiteter Begleittext zu dem 2002 erschienenen CD-ROM-Katalog)

Studie III

Die Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850
Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse

Abbildungsteil

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	4
----------------------	---

Studie I

Die Dresdner Hasse-Musikhandschriften in der SLUB (überarbeiteter, erweiterter Begleittext zu dem 1999 erschienenen CD-ROM-Katalog)	6
--	---

<i>Inhalt</i>	6
I.1. Vorbemerkung	7
I.2. Hinweise zum CD-ROM-Katalog von 1999 und zu seiner Benutzung	9
I.3. Zur Geschichte des Dresdner Hasse-Bestandes	11
I.4. Die Schreiber der Dresdner Hasse-Sammlung	24
I.5. Weitere Ergebnisse der Dresdner Hasse-Katalogisierung	31
I.6. Anhänge	
I.6.1. Beobachtungen zu den Dresdner Hasse-Einbänden bzw. -Umschlägen als Zeichen ihrer Provenienz (<i>Nachtrag 2009</i>)	34
I.6.2. Zusammenstellung der Hasse-Musikhandschriften nach Provenienzen und Einbänden, mit aktualisierten Kurzangaben zu den Schreibern (<i>Nachtrag von 2009</i>)	40
I.6.3. Beschreibung der in D-DI erhaltenen Texte Hassescher Kompositionen, zu denen die Musik wahrscheinlich verloren ist	51
I.6.4. Beschreibung der in D-DI vorhandenen handschriftlichen Hasse-Libretti. Mit einem Exkurs über die Dresdner Texte Michelangelo Boccardis	51
I.6.5. Angaben zu kriegszerstörten Quellen	53
I.6.6. Liste der in D-DI seit 1945 fehlenden Hasse-Handschriften	54
I.7. Personenregister für die Kapitel I.3. bis I.6.	57
I.8. Literaturverzeichnis	60

Studie II

Das Dresdner Opernarchiv in der SLUB (überarbeiteter Begleittext zu dem 2002 erschienenen CD-ROM-Katalog)	62
--	----

<i>Inhalt</i>	62
Vorwort der Herausgeber	63
Vorbemerkung der RISM-Zentralredaktion zur Druckausgabe 2002	64
II.1. Einführung	65
II.2. Zur Operngeschichte am Dresdner Hof bis 1900	66
II.3. Zur Überlieferungsgeschichte des Opern-Archivbestandes	75
II.4. Zu Inhalt und Anlage des CD-ROM-Katalogs	78
II.5. Zur Charakteristik des Opernarchiv-Bestandes und zu den Katalogisierungsergebnissen	80
II.6. Anhänge	90
II.6.1. Die Dresdner Spielstätten 1765–1900	90
II.6.2. Die Leiter und Librettisten der italienischen Opern-Impresen 1765–1814	91

II.6.3. Die Dirigenten der Dresdner Oper 1765–1900	92
II.6.4. Verzeichnis der im Katalog erwähnten Solosänger (von M. Hochmuth)	96
II.6.5. Verzeichnis der im Katalog erwähnten Hofkapell-Mitglieder (von A. Schreiber)	104
II.6.6. Exkurs zu den Dresdner Schreibern des Opernarchiv-Bestandes bis ca. 1900 ..	108
II.7. Personenregister	113
II.8. Literaturverzeichnis	119

Studie III

Die Dresdner Hofnotisten von ca.1720 bis ca.1850

Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse ... 121

<i>Inhalt</i>	121
III.1. Aufgabenstellung	122
III.2. Historischer Abriß zum Dresdner Hofnotistenamt bis etwa 1850 und Erkenntnisstand	124
III.3. Chronologische Folge der Notisten mit Anstellungs- und gesamter Tätigkeitszeit	140
III.4. Dresdner Hofnotisten-Synopse	141
III.4.1. Alphabetisch nach bekannten Namen	141
III.4.2. Alphabetisch nach Hilfsbezeichnungen mit Auflösung, soweit möglich	178
III.5. Register	
III.5.1. Personenregister	183
III.5.2. Nachweis der Quellengeber, der benutzten Quellen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen (mit Zitierformen)	187
III.5.2.1. Quellengeber und Quellen	187
III.5.2.2. Veröffentlichungen zu den Dresdner Notisten	188
III.5.2.3. In den Anmerkungen erwähnte Literatur	190

Abbildungsteil

Verzeichnis der Abbildungen

zu Studie I

Die Hasse-Musikhandschriften (gegenüber 1999 verändert)	191
Die Einbände der Hasse-Musikhandschriften (Zusatz 2009)	193

zu Studie II

Musikhandschriften aus dem Opernarchiv-Bestand (wie 2002)	196
Dresdner Textdrucke 1765–1900 (wie 2002)	199

zu Studie III (2009)

Dokumente und Kopialien der Dresdner Hofnotisten	200
--	-----

Die Abbildungen

Abb. I.1. bis I.48. Notenschrift-Beispiele von Dresdner Hassiana	211
Abb. I.49. bis I.88. Einband-Beispiele von Dresdner Hassiana	247
Abb. II.1. bis II.55. Notenschrift-Beispiele von Dresdner Opernarchiv-Musikalien	283
Abb. II.56 bis II.66. Beispiele von Dresdner Operntextdrucken 1765–1900	321
Abb. III.1. bis III.214. Beispiele für Text- und Notenschrift der Dresdner Hofnotisten	332

VORWORT

In den Jahren 1999 und 2002 erschien je ein Musikhandschriften-Katalog in bisher nicht üblichem Format, nämlich jeweils alle Katalogisate auf einer CD-ROM vereinigt und alle ergänzenden und zusätzlichen Erschließungsergebnisse gedruckt in einem Beiheft. Herausgeber waren die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden als Besitzerin der Musikhandschriften und die RISM-Arbeitsgruppe Deutschland, die ihre Software und die Bearbeiterin zur Verfügung stellte. Durch finanzielle Unterstützung seitens der Hasse-Gesellschaft Hamburg (Hasse) und der DFG (Opernarchiv) konnten Honorarkräfte für die Mitarbeit engagiert werden. Der Saur Verlag München als Verleger der jährlichen Ausgaben der allgemeinen RISM-CD-ROM übernahm die Herstellung der Kataloge.

Diese sind unterdessen beide nicht mehr im Handel greifbar. Während die Spezialkatalogisate der Veröffentlichungen längst in die RISM/A/II-CD-ROM-Ausgaben eingespeist wurden und dort zugänglich sind, fehlt der Zugriff zu den gedruckt vorgelegten Forschungsergebnissen sowie zu den Abbildungen mit Schriftproben für alle jene Interessenten, die die Kataloge nicht in einer nahegelegenen Bibliothek benutzen können oder ihn selbst besitzen.

Im Jahre 2008 regte Dr. Klaus Müller (†), Vorsitzender der Hasse-Gesellschaft München, beim Vorsitzenden des RISM-Vereins Deutschland, Dr. Wolfgang Frühauf, die elektronische Veröffentlichung besonders des Hasse-Katalog-Beiheftes, aber auch die des Beiheftes zum Opernarchiv-Katalog an. Beide Herren bemühten sich erfolgreich beim Saur Verlag um die Freigabe der Texte für eine Neupublikation, und die SLUB stellte in Aussicht, diese mittels ihres Dokumenten- und Publikationsservers *Qucosa* vorzunehmen.

Die Autorin nutzte die willkommene Gelegenheit, Fehler und Flüchtigkeiten, die in der damals notwendigen Eile an den Publikationen haften geblieben waren, vor der Wiederveröffentlichung nach Möglichkeit zu eliminieren. Bei der erneuten Beschäftigung mit den Notenschreibern erwies es sich als notwendig, einen Überblick zu gewinnen über die diversen, von verschiedenen Autoren geleisteten Beiträge zur Identifizierung der Dresdner Notisten.

Hieraus nun wieder ergab sich eine neue Aufgabenstellung mit dem Ergebnis, welches hier als Studie III vorgelegt wird.

Die beiden älteren Arbeiten, nunmehr als Studien I und II wiedervorgelegt, erscheinen nicht als Scan der Druckausgabe, sondern nach dem WORD-Manuskript der Verfasserin. Der Vorteil besteht in der genutzten Möglichkeit, sowohl Änderungen problemlos in die Texte einzuarbeiten als diese auch suchmaschinengerecht darbieten zu können.

Zudem wurde die Hasse-Studie angereichert mit einer ganz neuen Untersuchung zu den Dresdner Hasse-Einbänden, deren Ergebnisse über Erkenntnisse zur Dresdner Hasse-Rezeption hinausreichen und zudem bei der Identifizierung der Dresdner Herkunft von heute in fremden Bibliotheken befindlichen Musikhandschriften hilfreich sein werden. Der aus der Publikation von 1999 teilweise übernommene Abbildungsteil wird daher um Abbildungen von signifikanten Einbänden erweitert.

Die Handschriftenabbildungen beider Publikationen erhalten bei der digitalen Veröffentlichung, wo nötig, aktualisierte Kommentare, die den bei der Vorbereitung von Studie III gewonnenen Neuerkenntnissen zu den Schreibern Rechnung tragen. Auch die Einbandliste (Studie I, Anhang 6.2) enthält gegebenenfalls Korrekturen zu Schreiberangaben auf der CD-ROM, wenn auch nur in lapidarster Form. Eine generelle Überarbeitung sämtlicher Katalogisate von Hasse- und Opernarchiv-Bestand vorzunehmen, war im gegebenen Rahmen nicht möglich. Anhand der zahlreich abgebildeten korrekten Schriftbeispiele kann der Interessent sich künftig selbst ein Bild davon verschaffen, was von den älteren Angaben standgehalten hat und was der Korrektur bedarf.

Der durch die Notwendigkeit, zu Studie III genügend aussagefähige Abbildungen zu liefern, sehr umfangreich geratene Abbildungsteil wäre in einer gedruckten Veröffentlichung wohl kaum zu realisieren gewesen. Es ist schon aus diesem Grund als besonders glücklicher Umstand zu bezeichnen, daß die SLUB die digitale Veröffentlichung übernimmt und die Abbildungsvorlagen größtenteils selbst herstellt.

Ihr sei an dieser Stelle nachdrücklichst für alle – bereits während der vorbereitenden Untersuchungen – der Verfasserin gewährte Unterstützung gedankt. Dank gilt jedoch auch dem Sächsischen Staatsarchiv / Hauptstaatsarchiv Dresden für die Publikationserlaubnis der aus ihren Beständen benötigten Abbildungen und für deren großzügige Bereitstellung; des weiteren sei gedankt dem Stadtarchiv Pirna für den Zugang zu einem Brief von Johann Gottlieb Morgenstern und für die Erlaubnis, Seiten daraus abzubilden, sowie der Notenbibliothek der Sächsischen Staatsoper und der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin für Überlassung einiger Abbildungen und Erteilung der Veröffentlichungsgenehmigung.

Für vielen praktischen Beistand und ermunternden Zuspruch fühlt sich die Verfasserin zur Dankbarkeit verpflichtet gegenüber den Herren Dr. Klaus Müller (dem ein stilles Gedenken gilt), Dr. Wolfgang Frühauf (als Mitinitiator des Vorhabens), Frank Aurich (Leiter der Abteilung Sammlungen der SLUB), Dr. Karl Wilhelm Geck (Leiter der Musikabteilung) sowie ihren ehemaligen Kolleginnen und Kollegen von der RISM-Arbeitsstelle, der Musikabteilung und weiteren Sondersammlungen. Frau Birgit Menzzer gilt ein Extra-Dank für ihre Hilfe bei der Textformatierung, allen zuständigen Instanzen des Hauses ein solcher nicht minder für die Ermöglichung des digitalen Erscheinens dieser Arbeit.

Dresden, im Sommer 2009

Ortrun Landmann

Studie I

Die Dresdner Hasse-Musikhandschriften in der SLUB

(überarbeiteter Begleittext zu dem 1999 erschienenen CD-ROM-Katalog)

I.1. Vorbemerkung	7
I.2. Hinweise zum CD-ROM-Spezialkatalog und zu seiner Benutzung	9
I.3. Zur Geschichte des Dresdner Hasse-Bestandes	11
I.3.1. Die Königliche Privat-Musikaliensammlung (<i>KPMS</i>)	12
I.3.2. Die Musikalien aus der Katholischen Hofkirche (<i>KH</i>)	19
I.3.3. Die Musikalien aus dem Dresdner Opernarchiv (<i>OA</i>)	20
I.3.4. Die Musikalien der Polnischen Hofkapelle König Augusts III.	21
I.3.5. Die „originären“ Hasse-Handschriften der Kgl. Öffentlichen Bibliothek (<i>KÖB</i>) ..	21
I.3.6. Die Handschriften der Dreyßigischen Singakademie	22
I.3.7. Die Handschriften der Fürstenschule Grimma	23
I.3.8. Die Handschriften weiterer Provenienzen	24
I.4. Die Schreiber der Dresdner Hasse-Sammlung	24
I.4.1. Die Schreiber des Dresdner Hofes	24
I.4.2. Die Schreiber des Warschauer Hofes	30
I.4.3. Hasses Wiener und venezianische Schreiber	30
I.4.4. Die Grimmaer Schreiber	30
I.5. Weitere spezielle Ergebnisse der Dresdner Hasse-Katalogisierung. <i>Eine Zusammenfassung</i>	31
I.6. Anhänge	34
I.6.1. Beobachtungen zu den Dresdner Hasse-Einbänden bzw. -Umschlägen als Zeichen ihrer Provenienz (<i>Nachtrag 2009</i>)	34
I.6.2. Zusammenstellung der Hasse-Musikhandschriften nach Provenienzen und Einbänden, mit aktualisierten Kurzangaben zu den Schreibern (<i>Nachtrag 2009</i>) ..	40
I.6.3. Beschreibung der in D-Dl erhaltenen Texte Hassescher Kompositionen, zu denen die Musik wahrscheinlich verloren ist	51
I.6.4. Beschreibung der in D-Dl vorhandenen handschriftlichen Hasse-Libretti Mit einem Exkurs über die Dresdner Texte Michelangelo Boccasardi (I.6.4.10.) ..	51
I.6.5. Angaben zu kriegszerstörten Quellen und zu nicht identifizierten Reststimmen ..	53
I.6.6. Liste der in D-Dl seit 1945 fehlenden Hasse-Handschriften	54
I.7. Personenregister für die Kapitel I.3. bis I.6.	57
I.8. Literaturverzeichnis	60

I.1. Vorbemerkung (1999)

Erstmals wurde mit dem Dresdner Hasse-Katalog im Rahmen der RISM-CD-ROM-Publikationen ein Spezialkatalog vorgestellt. Er unterscheidet sich von den „normalen“ RISM-CD-ROM nicht nur dadurch, daß er sich auf ein einziges, spezielles Thema beschränkt, sondern auch dadurch, daß er dieses in einem Umfang aufgearbeitet präsentiert, welcher der standardgemäßen RISM-Erschließung nicht möglich ist. Zugleich werden die durch die RISM-Software gegebenen Möglichkeiten bis an ihre Grenzen ausgenutzt. Gewiß sind diese Grenzen derzeit [1999] noch spürbar, z.B. wenn es darum geht, Noten-Incipits unabhängig von der Tonart zu recherchieren, weil transponiert überlieferte Einzelteile von Kompositionen, vor allem Arien, nicht automatisch identifiziert werden können. Doch darf auch jetzt schon die rasche Aufrufbarkeit der vorhandenen vielfältigen Daten als großer Komfort gegenüber herkömmlichen Buch-Katalogen gesehen werden.

Das Pilot-Projekt innerhalb der RISM-Veröffentlichungen wendet sich der Hasse-Sammlung der Sächsischen Landesbibliothek aufgrund folgender Überlegungen zu:

- Unter den zu ihrer Zeit europaweit berühmten Musikern dürfte Johann Adolf Hasse (1699–1783) derjenige sein, dessen Oeuvre heute am schlechtesten bibliographisch dokumentiert ist. Der Erarbeitung eines Werkeverzeichnisses für ihn stehen zwei erhebliche Probleme im Wege: zum einen die außerordentliche Schwierigkeit, Hasses z.T. mehrfach vorgelegte eigene Werkfassungen von denen fremder Bearbeiter zu unterscheiden und signifikant zu beschreiben, zum anderen die Menge und ungemein breite Streuung der heute noch erhaltenen Quellen. Es sind also Vorarbeiten nötig, z.B. Kataloge zu einzelnen Werkgruppen¹ oder zu einzelnen Sammlungen.
- Hasse wirkte drei Jahrzehnte lang am Dresdner Hof, der während dieser Zeit eine seiner großen musikalischen Glanzperioden erlebte. Die Pflege Hassescher Werke blieb in Dresden, wenngleich allmählich auf wenige Kirchenkompositionen reduziert, bis ins 20. Jahrhundert hinein lebendig. – Nahezu alle in Dresden aufgeführten Werke, ein beachtlicher Teil des praktisch verwendeten Orchester-Materials sowie viele Quellen zu auswärtigen Aufführungen sind in der heutigen Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl)^{1a} konzentriert, die somit die umfangreichste, vielseitigste und zugleich geschlossenste der als authentisch anzusehenden Quellenüberlieferungen für Hasse aufzuweisen hat.
- D-Dl bewahrt, über Hasses Dresdner Zeit hinausreichend, Quellen aus 55 Jahren seines Schaffens; am Beginn (1728/29) und fast am Ende (1779) steht jeweils ein Autograph. Handschriften mit autographen Anteilen oder zumindest mit autographen Korrekturen ziehen sich annähernd durch den gesamten Zeitraum (bis 1783). Sie bieten „autorisierte“ Lesarten dar. Aber sogar die nach Hasses Tod in Dresden entstandenen Abschriften können als zuverlässig gelten, da sie auf erstrangigen Vorlagen beruhen.
- Die Dresdner Sammlung bietet folglich eine der gewichtigsten und größten Basen für ein Hasse-Werkeverzeichnis, zumal Unterschreibungen zulasten des europaweit Berühmten, die anderenorts eine große Rolle spielen dürften, in Dresden nicht zu erwarten sind. Hier saß man

¹ Zu nennen sind die Arbeiten von Sven Hostrup Hansell: *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699-1783)*. - *Detroit Studies in Music Bibliography* 12, Detroit 1968, und von Michael Koch: *Die Oratorien Johann Adolf Hasses. Überlieferung und Struktur*. = *Musikwissenschaftliche Studien*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd.14/1-2. - Pfaffenweiler 1989.

^{1a} Während RISM zwischen Länderkennzeichen und Bibliothekssigel keinen Bindestrich verwendet, hat sich in den Musikenzyklopädien und bei den Autoren die Schreibweise mit Bindestrich durchgesetzt. Da sie in Texten außerhalb der RISM-Kataloge als zusammengehörige Kürzel so besser wahrnehmbar sind, wird diese Schreibweise auch in den vorliegenden Arbeiten benutzt.

„an der Quelle“ und hatte keinen Mangel an echten Werken, zumal zu befürchten gewesen wäre, daß Unechtes jederzeit hätte bloßgestellt werden können.

- Ein reicher Fundus an „primären Sekundärquellen“, d.h. an Originaldokumenten handschriftlicher oder gedruckter Art zu Hasse selbst und zu seiner Dresdner Umgebung, an weiterer Dresdner Musiküberlieferung aus Hasses Zeit sowie an wissenschaftlichen Hilfsmitteln – vorhanden in D-DI und in D-Da – ermöglicht eine Erschließung des zu katalogisierenden Materials, wie sie anderenorts selten in gleicher Komplexität, nirgends jedoch zugleich in solchem Umfang möglich ist.
- Es ergaben sich **ca. 650 Titelaufnahmen**, die von der Beschreibung einer separat überlieferten Arie oder vom Haupttitel einer Sammlung bis hin zur detaillierten Inhaltsangabe einer dreiaktigen Opera seria (mit bis zu 120 Incipits) reichen. In Kommentaren (Anmerkungen) am Ende der einzelnen Titelaufnahmen kann auf bereits gewonnene Erkenntnisse hingewiesen und dazu angeregt werden, diese Erkenntnisse weiter zu vertiefen. Angaben zu ergänzenden Quellen, die in den CD-ROM-Katalog selbst nicht aufnehmbar sind (z.B. Libretti ohne dazugehörige Musik), und zu Quellenverlusten (anhand von Angaben aus den D-DI-Katalogen) folgen den hier vorliegenden Ausführungen als Anhang.

Somit wird ein analytisches Verzeichnis zu einem beträchtlichen Teil von Hasses Oeuvre in nahezu allen darin vertretenen Gattungen vorgelegt. Der Katalog ermöglicht anhand verschiedener vorhandener Fassungen eines Werkes Einblicke in Hasses Kompositionsweise und verfolgt die Entwicklung des Komponisten ab 1729 bis zum Ende seines Schaffens (und Lebens). Mit Hilfe der Daten dieses Katalogs wird z.B. auch der autographe Nachlaß in I-Mc vermutlich erst voll erschließbar.²

Ein weiterer Nutzen ergibt sich für andere Bibliotheken und für die Forschung aus den Beobachtungen vor allem zu den Dresdner Schreiberhänden, denen heute vielerorts begegnet werden kann, da seit 1731 eine Menge in Dresden kopierter Musik Hasses nach außerhalb gegangen ist: zu Hasses Lebzeiten gewerblich in großem Umfang, ca. Mitte des 19. Jahrhunderts per Tausch aus Beständen der Kgl. Privat-Musikaliensammlung, 1946 schließlich durch Abführung ausgelagerten Bibliotheksgutes als Kriegsbeute nach Moskau.

Sowohl Handschriften, deren Dresdener Ursprung erkennbar wird, als auch z.B. Textdrucke mit alten oder ehemaligen Dresdener Stempeln und Signaturen (in diesen Exemplaren befinden sich häufig handschriftliche Eintragungen von dokumentarischem Wert) und ähnliches mehr signalisieren, wo immer sie heute – rechtmäßig oder nachkriegsbedingt – aufbewahrt werden, „wesentliche“ Quellen. Zu deren genauerer Bestimmung kann der hier vorgelegte Katalog ebenso die Handhabe bieten wie ganz allgemein zur Einordnung der weit verstreuten einzelnen Arienkopien in jene Werke, denen sie entstammen, und möglichst noch in die jeweilige Werkfassung.

Der „Katalog der Dresdner Hasse-Handschriften“ wendet sich aber nicht nur an Musikforscher und Musikbibliothekare. Auch praktische Musiker werden von der RISM-typischen Möglichkeit profitieren, Informationen z.B. über Musik- und Textanfänge und deren Zugehörigkeit zu erhalten, dazu über Besetzungsdetails und nicht zuletzt über authentische Werkfassungen, denen der Vorzug gebührt vor solchen, die ohne Hasses Mitwirkung entstanden sind. Die Praktiker seien mit Nachdruck dazu aufgefordert, die Authentizität der ihnen anderweitig zur Verfügung stehenden Quellen am Dresdner Bestand zu messen und sich gegebenenfalls auf ältere bzw. verlässlichere Quellen umzuorientieren, wenn es für solche z.B. einen Nachweis in D-DI gibt.

² Hasse arbeitete seine Werke häufig um, ohne eine neue Partitur anzulegen. Alle seine Veränderungen sind in die Urschriften eingetragen; welche Veränderung zu welcher Werkfassung gehört, läßt erst die jeweilige datierbare oder zumindest als Fassung identifizierte Kopistenreinschrift erkennen.

Der Verfasserin ist es ein Bedürfnis, an dieser Stelle herzlich Dank zu sagen:

- ihren Mitarbeiterinnen Frau Katrin Bemann und Frau Katharina Hofmann für Mitwirkung beim Dateninput,
- den Herren Dr. Kurt Dorf Müller und Dr. Wolfgang Frühauf, als dem Vorstand der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland e.V., für das gegebene Einverständnis zu der den normalen RISM-Arbeitszeitaufwand überschreitenden Gestaltung der Titelaufnahmen,
- der RISM-Zentralredaktion mit Herrn Klaus Keil und dem RISM-Programmierer, Herrn Volker Kube, für die Ausführung der nötigen EDV-technischen Sonderarbeiten,
- der Hasse-Gesellschaft Bergedorf e.V. unter dem Vorsitz von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Hochstein, die die Honorararbeiten und auch die Veröffentlichung des Katalogs finanziell förderte,
- und, keineswegs zuletzt, der Generaldirektion der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden für ihre administrative Unterstützung beim Zustandekommen des Projekts, das sie gemeinsam mit der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland abgesichert hat.

1.2. Hinweise zum CD-ROM-Katalog und zu seiner Benutzung

Beschrieben sind ausschließlich Handschriften. Informationen über die in D-Dl vorhandenen zeitgenössischen Drucke Hassescher Werke können den Bänden 4 und 12 der RISM-Reihe A/I entnommen werden. Für Libretti sei verwiesen auf den zehnbändigen Libretto-Katalog von Claudio Sartori sowie auf den RISM-Microfiche-Katalog: „*Libretti in deutschen Bibliotheken*“.³

Vom Nachweis ausgeschlossen sind Handschriften wie

1. solche, die 1945 noch im Bibliotheksgebäude lagerten und so schwer beschädigt wurden, daß sie de facto nicht mehr benutzbar sind (glücklicherweise betrifft das nur zwei Hasse-Handschriften, zu denen der Anhang 6.4. der vorliegenden Ausführungen Informationen liefert),
2. nicht identifizierbare Torsi, z.B. Reststimmen, die kein *thematisches* Musik-Incipient enthalten (so die Stimmen tr 1, tr 2 und timp zu einer „Sinfonia“, die mit keiner in D-Dl vorhandenen, mit 2 tr und timp besetzten Opern-Sinfonia übereinstimmen und die daher in den erwähnten Anhang der vorliegenden Studie aufgenommen worden sind),
3. handschriftliches Material des 20. Jahrhunderts, das lediglich Wiederaufführungen dokumentiert, jedoch keinen eigentlichen Quellenwert besitzt (auf derartige Handschriften wird in den Anmerkungen zur Titelaufnahme der Vorlage-Quellen hingewiesen).

Kompositionen anderer Autoren finden Berücksichtigung,

1. wenn das Sammlungskontinuum, in welchem sie auftreten, Aufschlüsse auch zu Datierungen der hierin befindlichen Hasse-Nummern gibt (das trifft besonders auf die Münchener Sammelbände der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen zu);
2. wenn sie im Zusammenhang mit Hassescher Musik überliefert sind und möglicherweise in den Umkreis von Hasse-Werken gehören (wie die anonymen Tanzsätze und Suiten im Anhang zum Klavierauszug der „Cleofide“);
3. wenn ungewisse Autorschaft diejenige Hasses vorerst nicht völlig ausschließbar macht.

³ Genaue Angaben zu Sartori siehe CD-ROM-Katalog / Literatur-Datei; der genannte RISM-Microfiche-Katalog erschien 1992 im Saur Verlag München.

Bei Handschriftenbänden, die mehrere verschiedene Inhalte aufweisen, wird unterschieden zwischen „Konvolut“ und „Sammlung“. Ein „Konvolut“ stellt eine lediglich vom Buchbinder zusammengefügte Gruppe ursprünglich separater Handschriften dar, die an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlicher Zeit angefertigt sein können. Der Zeitpunkt des Zusammenbindens kann zudem weit nach der Entstehung der Inhaltsteile liegen. Diese haben demgemäß eine eigene Unter-Signatur (Kommastelle nach der Endnummer) und eigene Paginierung, die es möglich machen, den Buchbinderband eines Tages aufzulösen. Das einzelne Inhaltsstück wird auch in der Titelaufnahme so behandelt, als läge es separat vor (z.B. *Mus.2477-J-6,1* bis *-6,3*; *Mus.1-F-49,11-2*).

Ein „Sammlung“ hingegen ist von vornherein als solche angelegt worden und gestattet keine physische Trennung von Inhaltsteilen, deren Niederschrift auf der Rückseite des jeweiligen Vorgängers oder sogar auf derselben Seite beginnen kann. Nach RISM-Regeln sind Sammlungen auch dann, wenn sie Werke nur eines Komponisten enthalten und im Zusammenhang niedergeschrieben wurden, als Sammelwerk („Collective manuscript“) zu behandeln, d.h. die für den ganzen Band gültigen Angaben befinden sich im Haupttitel, und der Einzeltitel muß im Zusammenhang mit diesem Haupttitel gelesen werden, für den eine Hinweisnummer jeweils angezeigt ist (z.B. *Mus.2477-F-107*).

Ohne Musik-Incips in die Inhaltsangaben aufgenommen werden Einzelnummern, zu denen die das Thema enthaltende Stimme (z.B. vl 1 bei Arien-Frühfassungen in den Stimmen *Mus.2477-F-2a* und *-F-2b*) fehlt.

Auch sämtliche *Recitativi* werden nur mit ihrer Besetzung und mit ihrem Textbeginn, nicht aber mit einem Notenincipit nachgewiesen. Letzteres gibt keine Garantie für den Gesamtverlauf der – einer oder mehreren Personen zugeteilten – *Scena*, ist also nicht verbindlich für die Gestalt eines solchen rhythmisch wie formal freien Gebildes. – Der Anteil des *Accompagnato* wird jeweils in den Anmerkungen der Titelaufnahme erläutert.

Aria bedeutet normalerweise „da-Capo-Aria“. Nur das Abweichen von dieser Form wird in den Anmerkungen angezeigt.

Angaben zur bc-Besetzung richten sich streng nach der Quelle, auch wenn das heutige historische Wissen Ergänzungen ermöglicht. Es soll der Quellen-*Befund* beschrieben werden, nicht dessen ideale Lesart. Entsprechende Hinweise sind im Besetzungs- oder Anmerkungs-Block daher ebenfalls nur dann niedergelegt, wenn die Quelle sie hergibt.

Die Orthographie entspricht der heutigen Norm, und zwar bei Notentexten ebenso wie bei Worttexten. Bei ersteren wird stillschweigend über offensichtliche Notierfehler hinweggegangen sowie auf dorische Notierung grundsätzlich nicht hingewiesen, weil sie bei Hasse bis in dessen Spätzeit als „normal“ verwendet wurde und als Datierungshilfe daher untauglich ist. – Einer einheitlichen Indexierung zuliebe muß auch von jeglicher Sonderschreibung der Worttexte Abstand genommen werden. Ausnahmen bilden spezifische Lautstände in den Gesangstexten (italienische Dialekte, Deutsch des 18. Jahrhunderts), die gewahrt werden, sowie die Gesamttitel der Quellen, für die eine diplomatisch getreue Wiedergabe gilt; Satztitel und Tempoangaben erscheinen bereits wieder in normgerechter Schreibweise.

Bei der physischen Beschreibung einer Quelle wird grundsätzlich vom ersten bis zum letzten beschriebenen Blatt gezählt. Vor und nach den gezählten Blättern befindliche Leerblätter und Vorsätze bleiben im allgemeinen unerwähnt; mit Leerblättern innerhalb des jeweiligen Kontinuums wird, je nach Umfang, unterschiedlich verfahren. Gegebenenfalls enthalten die Anmerkungen Erläuterungen hierzu.

Zu den D-DI-Signaturen ist folgendes zu erläutern:

1. Bei den dreiteiligen Musikalien-Signaturen bedeutet „**Mus.**“ die Zugehörigkeit zur Musik-Quellensammlung des Hauses und ist deshalb bei der Zitierung unerlässlich; das Kürzel gilt für alte Drucke und für Handschriften gemeinsam und schließt Sonderformen wie „Mus.Ms.“ aus. – Die nachfolgende Zahl steht für den Komponisten, so „**2477**“ für J.A.Hasse, „**1**“ für Sammlungen mit Werken mehrerer Komponisten, „**2**“ für Anonyma. Die dem ersten Bindestrich folgenden Buchstaben **A** bis **Z** bezeichnen das Werk-Genre („D“ = große, „E“ = kleine Kirchenmusikwerke, „F“ = Bühnenwerke, „J“ = Kantaten mit Instrumentalbegleitung – usw.). Die an den zweiten Bindestrich angehängten **Endnummern** 1ff. zählen die vom Komponisten vorhandenen Quellen innerhalb der betreffenden Werkgattung. Um den überkommenen Altbestand von den Zugängen nach 1945 zu unterscheiden, hat die Bibliothek die letzteren mit Endnummern ab **500** versehen. Aber nicht immer bezeichnet eine 500er Endnummer einen Zugang, der außerhalb der Dresdner Primär-Überlieferung steht, weswegen die in der Titelaufnahme, soweit bekannt, vermerkte Provenienzanzeige berücksichtigt werden muß.
2. „**MT-Rara**“-Signaturen tragen die heute in der Quellensammlung der Musikabteilung verwahrten, überwiegend nach 1945 (zurück)erworbenen Libretti. Als Drucke in die eigentlichen Titelaufnahmen des vorliegenden Katalogs nicht einbeziehbar, werden sie jedoch als ergänzende Quellen im Anmerkungsblock der jeweiligen Titelaufnahme erwähnt.
3. „**Lit.Ital.D**“-Signaturen bezeichnen die alte, hauptsächlich mit der Königlichen Privat-Musikaliensammlung ins Haus gekommene Sammlung italienischer Libretti der Sächsischen Landesbibliothek. Diese Sammlung gehört zu jenen ca. 200.000 Bände umfassenden Buchkostbarkeiten, die 1946 in die damalige Sowjetunion transportiert wurden; sie dürfte sich, komplett oder teilweise, heute in der Russischen Nationalbibliothek Moskau befinden. – Da die diese Libretti betreffenden, den in der Bibliothek noch vorhandenen Alt-Katalogen (Alphabetischer Kapsel-Katalog und Standort-Zettelkatalog) entnehmbaren Angaben bibliographisch von Wert sind, wurden sie immer dann in die Anmerkungen einer Titelaufnahme einbezogen, wenn heute in D-DI kein Exemplar nachgewiesen werden kann. Vor das Bibliothekssigel „D DI“ ist in solchen Fällen ein „**olim**“ gesetzt.
Altsignaturen, d.h. ehemals gültige Kenn-Nummern, sind in den vorliegenden Titelaufnahmen weitgehend berücksichtigt worden, u.a. aus dem Grund, weil Robert Eitner sie in seinem *Quellenlexikon* zitiert und sie deshalb abrufbar sein müssen. Das trifft hinsichtlich des Bestandes „Dreyßigsche Singakademie“ aber nicht zu. Diese Sammlung weist bei ihren Objekten generell zwei bis vier Signatur-Zahlen auf, deren zeitliche Abfolge nicht immer erkennbar ist und die mangels alter Kataloge auch nicht zeitlich bestimmt werden können.

I.3. Zur Geschichte des Dresdner Hasse-Bestandes⁴

Der Hauptteil der heute in D-DI verfügbaren Hassiana entstammt der Königlichen Privat-Musikaliensammlung (**KPMS**), die 1896 an die damalige Königliche Öffentliche Bibliothek (**KÖB**, seit 1919: Sächsische Landesbibliothek, seit 1996: Sächsische Landesbibliothek –

⁴ Siehe a) speziell zu Hasse: Ortrun Landmann: *Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*. - In: Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“ (Siena 1983) = *Analecta Musicologica* 25, Laaber 1987, S.459–494; b) zur Geschichte der Dresdner Musiksammlungen: Dies., *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke*. Dresden 1983. c) außerdem dies. und Wolfgang Reich: *Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*. Dresden 1980.

Staats- und Universitätsbibliothek) abgegeben wurde; hinzu kommen Bestandsstücke, die die Kgl. Öffentliche Bibliothek bereits besaß oder später dazuerworben hat, vor allem aber die Musikalien, die per königlicher Verfügung aus der Katholischen Hofkirche ab 1908 der Kgl. Bibliothek zufließen. Nach der Liquidierung der Monarchien, also auch der sächsischen, folgten Opernarchiv-Musikalien, die aber erst nach 1945 in größerem Umfang der Bibliothek übergeben wurden. Das alles sind Quellen hohen Ranges, da sie der unmittelbaren Praxis der Dresdner Hofkapelle, ihrer Kapellmeister und dem Besitz ihrer Dienstherren – der Wettiner – entstammen.

Leider befand sich die Gesamtmasse schon 1896 nicht mehr komplett in Dresden.

Vorerst fehlt eine genaue Dokumentation darüber, wann und durch wen z.B. die teilweise wichtigsten Hasse-Quellen verkauft oder vertauscht worden sind.⁵ Nutznießer der Verkäufe waren große Bibliotheken, aber auch Einzelsammler, deren Besitz inzwischen zumeist ebenfalls in öffentlichen Bibliotheken und Archiven „angekommen“ ist.⁶

Ob die KÖB bzw. SLB selbst noch KPMS-„Doubletten“ veräußert hat, ist anhand ihrer Jahresberichte eher auszuschließen als in Erwägung zu ziehen. Seit etwa 1926 hat die Sächsische Landesbibliothek im Bereich der Handschriften den „rückläufigen Geschäftsgang“, also das Veräußern oder Abgeben, ohnehin gänzlich eingestellt, da sich nun ein neuer Blick auf die Species „Handschrift“ durchsetzte.

Die Verluste von 1945/46 sind, auf Hasse-Quellen bezogen, glücklicherweise nicht gravierend. Am meisten betroffen ist der Hofkirchenbestand, von dem vor allem Stimmensätze fehlen; siehe die diesbezüglichen Anmerkungen bei den Titelaufnahmen.

Verhältnismäßig glimpflich kamen die Hassiana auch bei den Schäden davon, die nach der Zerstörung des Bibliotheksgebäudes (Japanisches Palais) durch Wassereinwirkung an den dort im Tiefkeller eingelagerten Handschriften entstanden sind. In einigen Fällen hat das Papier zwar standgehalten, aber die Tinte ist so weit ausgewaschen, daß der Text als verloren gelten muß. Hier ist eine Titelverzeichnung sinnlos. – Andere Handschriften trugen Papierschäden, Schimmel- und Tintenfraßbildung davon; sie wurden und werden nach und nach in der hauseigenen Restaurierungswerkstatt wieder benutzbar gemacht.

Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte die Sächsische Landesbibliothek ihre traditionelle Übernahme von sächsischen Musiksammlungen fortsetzen. Mit Blick auf Hasse sind hier, außer Resten der zuvor noch nicht überführten Hofkirchenmusikalien, besonders zu nennen das Notenarchiv der Dresdner Dreyßigschen Singakademie und der Bestand 18./19.Jahrhundert aus der ehemaligen Fürstenschule Grimma, deren Musikalien aus dem 16./17.Jahrhundert bereits um 1890 der Bibliothek zugewiesen worden waren.

Die genannten Sammlungen werden im folgenden einzeln vorgestellt.

1.3.1. Die Königliche Privat-Musikaliensammlung (KPMS)

1.3.1.1. Die Besitzer der KPMS

Wahrscheinlich erst unter König Albert von Sachsen (Lebenszeit 1828–1902) so benannt, besteht die Sammlung seit spätestens 1781, und ihre Ursprünge gehen auf 1719 zurück.

⁵ Vorerst ist damit zu rechnen, daß Moritz Fürstenau in der Anfangszeit seiner Custodie eine große Menge vermeintlicher „Doppelstücke“ der KPMS für - aus quellenkritischer Sicht - uninteressante Spätkopien auswärtiger Quellen hergegeben hat. Später dürfte das von dem vorgesetzten Hausministerium kaum noch gestattet worden sein, zumal sogar Ausleihgesuche und Veröffentlichungswünsche von Benutzern nicht durch den Custos allein entschieden werden durften, sondern von der Genehmigung „von oben“ abhängig waren.

⁶ Zu nennen sind, im Hinblick auf Hasse, besonders die Bibliotheken **B-B** und **-Bc**, **D-B**, **-H**, **-Hh**, **-HAMi**, **-LEm**, **-LEmi** und andere mehr. - Es muß davon ausgegangen werden, daß der Hauptteil der Veräußerungen bereits vor der Überführung in die KÖB stattgefunden hat.

In diesem Jahr wurde die Erzherzogin **Maria Josepha** (1699–1757), hinterlassene Tochter des römischen Kaisers Joseph I., mit dem sächsischen Kurprinzen Friedrich August, nachmals König August III. von Polen und Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, vermählt. Schon als junge Kurprinzessin scheint sie die Dresdner höfischen Musikangelegenheiten zunehmend in ihre Hand genommen zu haben. Mit ihrem Gemahl, der sich seinerseits später die Entscheidung über alle Fragen der Kunstsammlungen vorbehielt, war sie durchaus eines Geschmacks, so daß sie stets seiner Zustimmung zu ihren Wünschen und Anordnungen als Musikintendantin sicher sein konnte. Im handgeschriebenen Libretto einer italienischen Solokantate, die Hasse und seine Frau Faustina als Solistin 1731 zum Geburtstag des Kurprinzen aufführten, heißt es „per commando della S.A.R. la Principessa Reale ...“, ab 1734 dann häufig „per commando della Sua Real Maestà della Regina“.⁷

Maria Josepha liebte die Musik offenbar leidenschaftlich. Es ist nicht überliefert, daß sie selbst sang, Klavier spielte oder dergleichen. Alles dies ist dennoch vorauszusetzen, da sie in Wien entsprechenden Unterricht erhalten hat; nur schloß sie in Dresden, ihrem Rang gemäß, jegliche fremde Zuhörerschaft bei eigenen Aktivitäten aus.

Sie war z.B. die treue Protektorin des Dresdner Kontrabassisten und späteren Kirchen-Compositeurs Jan Dismas Zelenka, dessen Bewerbung für den Hofkapellmeister-Posten nach Johann David Heinichens Tod (1729) aber auch sie zweifellos nicht unterstützte: Wurde doch nicht nur ein Komponist von Format gesucht, sondern auch einer, der, wie ehemals Heinichen, zur Avantgarde italienischer Musik gehörte und zugleich Persönlichkeit genug war, sich in höfischen Kreisen angemessen bewegen zu können. Als Hasse 1731 diese Eigenschaften bewies und außerdem mit seiner Ehefrau eine Primadonna allerersten Ranges in die feste Anstellung mitbringen konnte, fielen die Würfel zugunsten des Ehepaars endgültig, und dieses nahm das Vorengagement an.⁸ Zwei Jahre später, nach dem Regierungsantritt Augusts III. und Maria Josephas, wurden die Hasses endgültig nach Dresden berufen.

Über die nun folgenden drei Jahrzehnte einer enormen Musikblüte am Dresdner Hof ist viel publiziert worden.⁹ Das Fazit formulierte bereits Jean-Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* von 1768, indem er Hasses Dresdner Opernorchester hinsichtlich seiner idealen Zusammensetzung und Aufstellung sowie des Ensemblegeistes seiner Mitglieder an die erste Stelle in Europa setzte (Artikel *Orchestre*).

Maria Josepha hat nicht nur das ständige „commando“ geführt und auf wohl manche endgültige Fassung von Texten und Vertonungen im Bereich der Opern- wie der Kirchenmusik-Produktionen Einfluß genommen, sondern auch Wert darauf gelegt, kompositorische Hinterlassenschaften durch Ankauf zu sichern. Bei Musikern wie dem Flötisten Pierre-Gabriel Buffardin, dem gestattet wurde, seine Pension in Frankreich zu verzehren, und der seinen gesamten Musikalienbesitz zweifellos mit sich nahm, blieben die Intentionen der Königin wirkungslos. Aber sie erwarb die Nachlässe von Johann David Heinichen (gestorben 1729), Jan Dismas Zelenka (gestorben 1745), Giovanni Alberto Ristori

⁷ Der „Cleofide“-Textdruck weist das „Commando“ dem regierenden König August II. zu, der Cantaten-Textdruck zum 26.7. desselben Jahres (siehe Anhang) enthält keinen derartigen Vermerk. Kurz vor dem 7.10., dem Geburtstag des Kurprinzen, reiste der König nach Polen ab (D-Da, OHMA.G.32, Journal des Oberhofmarschallamts für 1731), so daß Maria Josepha die Festlichkeiten für ihren Gemahl anzuordnen wohl autorisiert war.

⁸ Auf den Neapeler Textdruck des „Ezio“ vom Herbst 1730, der Hasse bereits als „Primo Maestro di Capella di S. M. il Re di Polonia“ bezeichnet, und auf die mögliche Vermittlerrolle des Dresdner Hofpoeten Johann Ulrich (von) Koenig hat Karl-Heinz Viertel hingewiesen, siehe dessen *Neue Dokumente zu Leben und Werk J. A. Hasses* in *Analecta Musicologica* 12, Laaber 1973, S. 213 und 219. - Es ist nicht auszuschließen, daß Hasse den Titel Kapellmeister verliehen bekam, als seine Eheschließung mit Faustina bekannt geworden war (vermutlich durch die sächsische Gesandtschaft in Venedig) und man eine Art Köder für beide auswerfen wollte. „Primo Maestro“ wurde er, wie bekannt, erst 1750; diese Angabe des Neapeler Textdrucks darf auf jeden Fall als unzutreffend bezeichnet werden.

⁹ Siehe die Bibliographie zum Artikel *Dresden/18. Jahrhundert* in MGG 2, Bd. 2

(gestorben 1753), Johann Georg Pisendel (gestorben 1755) und übergab sie zum Teil dem Fundus der katholischen Hofkirchen-Musik. Anderes behielt sie in persönlicher Verwahrung; so auch die Orchestermaterialien der Hasse-Opern, die sie nach deren Absetzung aus dem Repertoire aufwendig hat binden lassen (Ganzlederbände mit intarsienartiger Bearbeitung des Leders, mit Goldlettern-Aufdrucken und mit Goldschnitt der Buchblöcke).

Zu ihrer privaten Sammlung gehörten Gesamtpartituren von Opern, Oratorien und Festmusiken Hasses sowie Handschriften auch einzelner Opernnummern, z.T. durch eigenhändige Eintragungen Hasses autorisiert und wahrscheinlich von Hasse selbst der Königin (bzw. bereits der Kurprinzessin) überreicht.

Nach Maria Josephas plötzlichem, auf die Invasion Friedrichs II. von Preußen in Dresden folgendem Tod 1757 wurden teils ihr nach Warschau geflüchteter Gemahl, **König August III.**, teils ihre Schwiegertochter Maria Antonia Walpurgis die Erben ihrer Musikaliensammlung. Die Übernahme der Musikregie durch den König selbst dokumentieren die aus Warschau stammenden Partituren. Wenige Monate nach seiner Rückkehr nach Dresden starb auch der König. Es darf als symptomatisch angesehen werden, daß man ihn am 5. Oktober 1763 zur Opern-Hauptprobe erwartete, als sein (ebenfalls plötzlicher) Tod bekanntgegeben wurde.

Maria Antonia Walpurgis (1724–1780), die Gemahlin und frühe Witwe Friedrich Christians, Schwiegertochter Maria Josephas, als geborene Prinzessin von Bayern Tochter des nachmaligen Kaisers Karl VII., hat während Hasses Dresdener Wirkungszeit mit dem Maestro Hasse enge Kontakte gepflegt, ihn – trotz des ebenfalls zeitweilig hinzugezogenen Nicola Porpora – als ihren wichtigsten Lehrmeister auf musikalischem Gebiet behandelt und ihn einbezogen in ihr eigenes musikalisches Schaffen. Wie weit Hasses Mitwirkung beim „Trionfo della fedeltà“ reicht, ist bis heute noch nicht genau untersucht worden; ihre „Talestri“ dürfte selbständiger, jedoch von der redigierenden Hand Hasses nicht unabhängig sein.

1747 brachte Maria Antonia mit ihrem Brautgut eine beträchtliche Musikaliensammlung nach Dresden, durch Münchener Hofnotisten angefertigt und in einem Katalog dokumentiert, dessen römisch gezählte Positionen mit den römischen Zahlen auf den rotbraunen Lederdeckeln oder auf den Papieretiketten der Sammlungsstücke korrespondieren.¹⁰ Johann Adolf Hasse spielt in dieser Münchener Sammlung bereits eine bemerkenswert große Rolle. – In Dresden ließ Maria Antonia sich später zahlreiche Stimmensätze zu kompletten Hasse-Opern kopieren, bestehend aus je einer vl 1, vl 2, vla, vlc (gegebenenfalls auch Bläserstimmen zu einzelnen Nummern) und auffallend einheitlich gebunden. Der Schreiber, Peter August, bekam den Auftrag offenbar um einer Sondereinnahme willen, die in den Mangelzeiten vor und nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges als Zeichen besonderer Gnade anzusehen war. Ob Maria Antonia, die wohl selbst die Ausführung sämtlicher Vokalpartien aus der Partitur zu übernehmen plante¹¹ und sich lediglich von einigen Kammermusikern begleiten lassen wollte, die Materialien jemals praktisch genutzt hat, läßt sich nicht mehr feststellen. Weder existieren entsprechende Eintragungen in den Hof-Journalen, noch zeigen die Stimmen irgendwelche Benutzungsspuren wie schriftliche Vermerke, Kerzenwachs-Spritzer und dergleichen.

¹⁰ Carl von Weber (*Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben*) erwähnt vol.1, Dresden 1857, p.42, daß Maria Antonia mit enormen Schulden in Dresden angekommen sei, die ihr Schwiegervater König August III. getilgt habe. Ein gewisser Anteil dieser Schuldensumme könnte auf Kopiaturn und Einbindung der aus München mitgebrachten Musikaliensammlung entfallen, die die Prinzessin sich kurz vor ihrer Übersiedlung nach Dresden zugelegt hat.

¹¹ Dieser Absicht ist sicher auch zuzuschreiben, daß in ihrer aus München mitgebrachten Sammlung zahlreiche Hasse-Arien (in Einzel- wie Sammelüberlieferung) transponiert vorliegen. Die mit der Transposition beauftragten Münchner Notisten waren mit einer solchen Aufgabe wohl teilweise überfordert. So kommt es vor, daß ein Arien-B-Teil völlig falsch wiedergegeben ist und nur durch den Hinweis auf eine Quelle der Originalfassung richtig gelesen werden kann.

Nächster Besitzer der überkommenen Sammlungen wie auch eines eigenen, sehr aktiv vermehrten Musikalienbestandes wurde **Friedrich August der Gerechte** (1750–1827). Als letzter Kurfürst von Sachsen „Friedrich August III.“, als König von Sachsen „Friedrich August I.“, war er formal noch der Dienstherr Hasses und de facto derjenige sowohl Domenico Fischietti und Johann Georg Schürers als auch Johann Gottlieb Naumanns, Joseph Schusters und Franz Seydelmanns, danach Ferdinando Paërs und später Francesco Morlacchis, Carl Maria von Webers, ja sogar noch Carl Gottlieb Reißigers – ein musikalisch Hochbegabter, der selbst komponierte, seine Werke aber nicht unter seinem Namen bekannt werden lassen wollte.¹² Er ließ dem von ihm fachlich sehr geschätzten Naumann freie Hand, die durch den Siebenjährigen Krieg und seine Folgen in Mitleidenschaft gezogene Hofkapelle wieder zu einem Höchststand zu führen; nur die persönliche Entscheidung in allen Neuengagementsfragen der Kapelle behielt er sich vor – durchaus zu deren Vorteil, wie sich erwiesen hat.¹³

Offenbar auf ihn geht die erste Akkumulation jener Musikaliensammlungen zurück, die den Grundstock der KPMS bilden: die seiner Großeltern, die seiner Mutter, seine eigene und die seines *Directeur des plaisirs* Friedrich August von Koenig. In den Bestand KPMS flossen nach und nach Hinterlassenschaften weiterer Wettiner ein, vor allem die der Brüder Friedrich Augusts des Gerechten, **Anton** (1755–1836) und **Maximilian** (1759–1838), sowie die der komponierenden und dichtenden Prinzessin **Amalie** (1794–1870), einer Tochter Maximilians. Deren nacheinander regierende Brüder **Friedrich August II.** (1797–1854) und **Johann** (1801–1873) haben die Musikschatze ihrer Vorfahren und Verwandten treu gehütet und fachkundig verwalten lassen, bis König **Albert** (Sohn Johanns, 1828–1902) die Übergabe der Sammlung an die Kgl. Öffentliche Bibliothek (als an die sächsische Staatsbibliothek) verfügte, womit das Königshaus sich von der materiellen Unterhaltung und Mehrung der Sammlung zurückzog.¹⁴

Mancher Sachverhalt der Sammlungsgeschichte muß heute aus den Quellenbefunden rekonstruiert werden. Der Verlust von Unterlagen, die entweder 1945 im Japanischen Palais, dem Sitz der Sächsischen Landesbibliothek, verbrannten oder die im Bestand des (damals ausgelagerten) Bibliotheksarchivs seit Kriegsende fehlen, läßt den historischen Prozeß nicht mehr eindeutig erkennen und nachweisen.

Sicher ist lediglich, daß sowohl aus den ersten ca. 165 Jahren der Hofkapellgeschichte als auch aus dem Privatbesitz der Wettiner jener Zeit nurmehr Einzelquellen erhalten sind. Der archivierte, damals nicht mehr praktisch genutzte Teil der Kapell-Musikalien verbrannte 1760, als die Preußen Dresden bombardierten.

Wenn von der KPMS die Rede ist, dann also immer von jenem Bestand, der auf den Sammlungen der Königin Maria Josepha und ihres Gemahls August III. aufbaut.

¹² Moritz Fürstenau: *Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*. Dresden 1874, S.3: „Friedrich August componirte auch in seinen früheren Jahren, namentlich Kirchenmusiken. Er liess solche vom Capellmeister Schuster abschreiben, damit es nicht bekannt werde, von wem die Sachen seien. Sichere Tradition bezeichnet zwei Kirchencompositonen, die noch jetzt in der katholischen Hofkirche aufgeführt werden, als von ihm herrührend.“ - Das im vorliegenden Katalog mitverzeichnete *Te Deum* ist nicht genannt, aber hier scheint das Incognito besonders dicht gewesen zu sein; das Stück selbst dürfte, nach dem Handschriftenbefund, zu Fürstenaus Zeiten ebenfalls noch aufgeführt worden sein.

¹³ Ortrun Landmann: *Die Entwicklung der Dresdner Hofkapelle zum „klassischen“ Orchester*. - In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XVII*, 1993.

¹⁴ Einer der Gründe für diesen Vorgang mag gewesen sein, daß damals bereits der Abriß des Palais Brühl an der Brühlischen Terrasse beschlossen war (an seiner Stelle wurde das Ständehaus [Landtagsgebäude] errichtet). In diesem Palais befand sich bis dahin die KPMS, und man hätte nach einem neuen Domizil suchen müssen, was die ohnehin hohen Unterhaltskosten für die Sammlung wohl zu stark belastet hätte.

I.3.1.2. Die alten handschriftlichen Kataloge der KPMS

Offenbar durch Peter August (1726–1787), den schon genannten Protegé seiner Mutter, musikalisch unterwiesen, hat Friedrich August der Gerechte auch jenen Katalog, der den Grundstock der KPMS dokumentiert, durch diesen Hofcembalisten und Komponisten anfertigen lassen. Unter dem Titel **„CATALOGO / della / MUSICA / di / S.A.S. FEDERICO AUGUSTO / Elettore di Sassonia // Catalogo della Musica di S.M. Augusto III. ... / Catalogo della Musica di S.A.R. Maria Antonia ... / Catalogo della Musica consegnata da Mr. de Koenig ...“** (D Dl Bibl.-Arch.III Hb 787g; in der RISM-Literatur-Datei mit der Schlüssel-Nr.2097 als *CatalogoMusica 18.4q* nachgewiesen) faßte Peter August in systematischen Gruppen und innerhalb jeder Gruppe nach dem Alphabet der Komponisten zusammen, was er vorfand. Interessanterweise ist auch die (kleine) Sammlung Friedrich August von Koenigs (Sohnes des Hofpoeten Johann Ulrich <von> Koenig) einbezogen, was auf ein sehr gutes Verhältnis zwischen dem *Directeur des plaisirs* und dem Kurfürsten schließen läßt.

Nimmt man an, daß der Kurfürst den Katalog nach dem Tode seiner Mutter anlegen ließ (Todesfälle und hieraus sich ergebende Nachlässe veranlassen häufig die Anfertigung von Verzeichnissen), so kommen die Jahre 1781–1787 (= Sterbejahr Peter Augusts) in Betracht. Die im Katalog genannten Hasse-Werke kehren zum Teil in mehreren der Einzelsammlungen wieder. Wegen der zu lapidaren Angaben ist es nur selten möglich, die Katalogpositionen heute auf konkrete Quellen zu beziehen; es gelingt z.B. über charakteristische Arten von Einbänden. – Ziemlich sicher dürfte sich auch ein „Paquet mit 65 Arien“ Hasses aus dem Besitz der Maria Antonia mit der heutigen Sammlung Mus.2477-F-110 identifizieren lassen, zumal die Sammlung kaum Verluste aufweist. Die Einzelkopien entstanden teils in Dresden ab 1747 – hier sind besonders bemerkenswert die sechs Arien-Partituren Mus.2477-F-110,24 bis -110,30, bei denen vl 1 und vl 2 jeweils mit französischem Violinschlüssel notiert sind (eine Partiturleseübung für die geistig rege Prinzessin?), teils vermittelte Hasse selbst sie aus Italien – so sechs Arien der „Clemenza di Tito“ / Napoli 1759 (Mus.2477-F-110,24 bis -110,30) – und aus Wien 3 Nummern von „Alcide al bivio“ / 1760 (Mus.2477-F-110,1; -110,10; -110,11), wie seine eigenhändigen Zusätze zu diesen Kopien erkennen lassen. – Unter den Arien finden wir auch solche aus frühen Werkfassungen, so vermutlich aus dem „Ezio“ / Napoli 1730 (Mus.2477-F-110,46) und aus dem „Euristeo“/1732 (Mus.2477-F-110,50) – letztere Kopie mit von Hasse selbst nachgetragenen Gesangs-Kadenzen! – und, als wichtigste überhaupt, einige Faszikel mit verworfenen Frühfassungen zu „Leucippo“ / Hubertusburg 1747 (Mus.2477-F-110,52 und -110,53) und vielleicht zu „Artaserse“ / Dresden 1740 (Mus.2477-F-110,54), sofern letztere Aria nicht zur Fassung von 1734 gehört und in Dresden angeboten, aber abgelehnt worden ist.¹⁵

Erhalten hat sich überdies ein in Leder gebundener Katalog mit dem Goldaufdruck **„CATALICUS [!] / Über Die Gantze / Music / von / MR.. HASSE“** und dem geschriebenen Haupttitel **„Catalogus / Ihrer Majestaet der Königin / über die Partituren, nebst / über [!] der ganzen Mu- / sic von / Opern und Oratorien / ingleichen / von Intermezzo, / wie solche Zeithero produciret / worden von / Monsieur Hasse. / 1754.“** (D-Dl, Bibl.-Arch.III Hb 787f). Dieser Katalog enthält eine Liste Hassescher Drammi per musica gemäß der Chronologie ihrer Dresdener Aufführungen (einschließlich Hinweisen auf Erstaufführungen

¹⁵ Ein solcher Sachverhalt begegnet bei Hasses Dresdner und Warschauer Opern öfter. Das kurzfristige Auswechseln ursprünglicher gegen neue Arienvertonungen oder zumindest die Neufassung des Mittelteils können ebenso auf den jeweiligen Sänger mit seinen Stärken und Schwächen zurückzuführen sein wie auch auf spezielle Wünsche der Königin bzw. des Königs.

in Hubertusburg)¹⁶, eine weitere die der Oratorien und dazwischen eine Zusammenstellung von vier Intermezzi ohne Datierung (es sind die heute noch in Partitur unter Mus.2477-F-99 bis -F-102 vorhandenen). Nachgetragen wurden in der zuerst genannten Liste 1755 „Ezio“ und „*Il Re Pastore in Hub[ertusburg]*“ sowie 1756 „*olimpiade*“. Zwei verschiedene Schreiberhände (wohl die jeweiligen Verwalter der Sammlung) haben dann das Vorhandensein von Partituren und Stimmen bestätigt oder dementiert sowie einen Werke-Nachtrag vorgenommen, der außer Hasse auch „Breinich“ (Pater Johann Michael Breunich) und Giovanni Alberto Ristori nennt sowie – ohne Autorangabe – Werke von Antonio Lotti und Kurfürstin Maria Antonia einbezieht. Die hier genannten Hasse-Kompositionen sind äußerst ungenau beschrieben („Cantata“ o.ä.), ausgenommen „13. Arien. von der Opera Cajo Fabricio“, die eindeutig in der Sammlung Mus.2477-F-109,1 bis -F-109,13 wiederzuerkennen sind. Da diese Arien, ihrer Altsignatur zufolge, dem Nachlaß der Prinzessin Amalie entstammen, ist die Bestätigung für Maria Josepha als erste Besitzerin sehr willkommen.

Im Zusammenhang mit Hasse erwähnenswert ist ein weiterer Bandkatalog, entstanden ca.1820, mit dem Titel „**CATALOGO / della / Musica, e de'Libretti / di / S.M.Augusto III. /** [Zusatz von Franz Anton Schubert:] **la quale si trova / nella Biblioteca [!] Musicale.**“ (D-Dl Bibl.-Arch.III Hb 787 i). Veranlassung und Zweck des Katalogs sind unbekannt; er interessiert wegen eines von **Johann Miksch** auf die Vorderseite des letzten Blattes geschriebenen Nachtrags, betitelt: „*Verzeichniß der Musicalien, welche / der König[l.] Director Geheime Rath von Könneritz den 30. Septem: 1824 in die Bibliothek sendete.*“¹⁷ Von den 16 Positionen des Verzeichnisses entfallen allein elf auf Hasse-Werke; die erste davon lautet „*Cleofide Drama per Musica di Hasse. / Clavierauszug, nebst einigen Marschen[!], / und Tänzen. -- Roth Leder mit Gold.*“ – Es kann nicht bezweifelt werden, daß hiermit Mus.2477-F-10 gemeint ist, jener Klavierauszug, der aufgrund seiner Altsignatur als Altbestand der Kgl. Öffentlichen Bibliothek anzusehen war. Nun zeigt es sich, daß er aus Privathand^a zunächst in die KPMS gelangte, von wo aus wahrscheinlich Moritz Fürstenau ihn, lange vor der Gesamtüberführung, an die KÖB abgegeben (und dort wohl, als ehrenamtlicher Mitarbeiter, auch selbst eingearbeitet, d.h. mit einer Signatur versehen und katalogisiert) hat. – Nebenher wird durch Mikschs Eintragung zugleich die Hasse-Überlieferung in sächsischen Adelskreisen dokumentiert. – Die letzte Position des Katalognachtrags, „*Catalogue des Ballets*“, läßt aufhorchen, bleibt aber derzeit ohne Erklärung, da wohl kaum komplette Ballettmusiken aus der Zeit Hasses in Dresden überlebt haben; auch von dem „Catalogue“ ist nichts mehr bekannt.

¹⁶ Ortrun Landmann: *Musikpflege in der Herbstresidenz Hubertusburg.* - In: *Schloß Hubertusburg. Werte einer sächsischen Residenz* (= SAXONIA. Schriftenreihe des Vereins für sächsische Landesgeschichte e.V., Bd.3, Dresden 1997).

¹⁷ Der Geber ist sehr wahrscheinlich zu identifizieren als der Jurist Julius Traugott von Könneritz (1792–1866), der in der sächsischen Landesverwaltung und Regierung verschiedene Posten bekleidete, trotz des Anheimfalls seiner merseburgischen Liegenschaften 1815 an preußische Landeshoheit in sächsischen Diensten verblieb und hier schließlich Minister wurde. Schuberts Titulierung trifft 1824 recht genau auf J.T.v.Könneritz zu. - Siehe Neue Deutsche Biographie XII (1986), 364. – Nachtrag 2009: Näher liegt die Identität mit dessen älterem Bruder Hanns Heinrich von Könneritz (lt. Sächsischer Biografie: 1790-1863), der von 1820 bis 1824 *General-Director der Kgl. Kapelle und des Hoftheaters* in Dresden und anschließend kgl. sächsischer Gesandter in Madrid, Paris u.a. Auch er führte lt. Hof- und Staats-Calender den Titel „geheimer Rath“. Der Wechsel in ein anderes Amt mit Auslandsaufenthalt 1824 (!) mag ihn zur Übergabe seiner Musikalien an den sächsischen König veranlaßt haben.

^a [Nachtrag 2009:] In der Mitte des Vorderdeckels befindet sich das Monogramm „P. C. D. H.“, in der Mitte des Hinterdeckels die Jahreszahl „1732.“ Der rote Maroquineinband und die Goldverzierungen lassen durchaus auf eine Dresdner Hofbuchbinderei als Urheberin des Einbands schließen. Als Besitzer käme anhand der Initialen in Betracht *Prince Charles De Holstein*, im HStCal für 1733 in der Liste der Ritter vom Weißen Adler-Orden nach dem König als Nr. 15 aufgeführt als „Ihro Durchl. Printz Carl Ludwig von Hollstein“ aus der Linie Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck.

1.3.1.3. Die Custoden der KPMS

Vielleicht zählte der bedeutende Komponist **Jan Dismas Zelenka** zu den Musikalien-Betreuern *Maria Josephas*, vielleicht auch einer der Jesuiten ihrer nächsten Umgebung¹⁸. -

Der Dresdener Hofnotist **Johann George Kremmler** übernahm – gewiß sofort ab 1747 – die Verwaltung der Musikalien der *Maria Antonia*; jedenfalls hat er ihren aus München mitgebrachten Katalog (siehe Literatur-Datei: *CatalogoMariaAntonia*, Schlüssel-Nr.2098) weitergeführt. Kremmlers Nachfolge trat **Peter August** an, der am Schluß von Maria Antonias *Catalogo* immerhin noch einen Index verfertigte und später im Dienste *Friedrich Augusts des Gerechten* den großen vierteiligen, in braunes Leder gebundenen Bandkatalog anlegte, von dem bereits die Rede war.

Auf Peter August folgte allem Anschein nach **Franz Anton Schubert** (1768–1827). Ähnlich Zelenka zunächst (seit 1786) Kontrabassist der Hofkapelle, erhielt er später den Posten eines Musikdirektors der Oper, dann den eines Kirchen-Compositeurs. Als Betreuer der Hofkirchen-Musikalien und ihrer Kataloge wird er uns wiederbegegnen.

Nach Schuberts Tod wurde die Aufsicht über die Hofkirchenmusikalien dem Sänger und Leiter des Opernchors, **Johann Miksch**, übertragen, doch muß ihm, wenigstens zeitweise, auch die Custodie der KPMS obgelegen haben;¹⁹ siehe den oben zitierten Zugangseintrag der Könnertitzschen Musikalien im Katalog Bibl.-Arch.III Hb 787i.

Mikschs Nachfolge als Custos der Kgl.Privat-Musikaliensammlung ging mutmaßlich an den Kapellgeiger und späteren Vicekonzertmeister **Franz Anton Morgenroth** (1780–1847); jedenfalls findet man Morgenroths Handschrift in den alten Katalogen, die er korrigierte und fortsetzte, desgleichen in den von ihm verwalteten Handschriften. Ebenso mutmaßlich erhielt nach ihm der berühmte Flötist **Anton Bernhard Fürstenau** (1792–1752) die Funktion des Custos, die ebenfalls nur durch zahlreiche Beschriftungen von seiner Hand offenkundig ist.

Dessen Nachfolge trat, wie im Kapellamt, so auch bei der Betreuung der KPMS – nun aber historisch gesichert –, der Sohn **Moritz Fürstenau** (1824–1889) an. Dieser, in brieflichem Kontakt mit wohl sämtlichen Persönlichkeiten stehend, die das damals neue Gebiet der Musikforschung in Aufschwung brachten, hat als erster seine aus der Dresdener Kapellgeschichte gewonnenen Erkenntnisse verarbeitet und niedergeschrieben, wobei er sich auf die ihm unterstellte Sammlung stützte, unter Hinzuziehung aller ergänzenden Auskünfte aus den Akten des heutigen Sächsischen Hauptstaatsarchivs (D-Da; einige der Akten sind seit 1945, ähnlich den D DI-Quellen, nicht mehr verfügbar und wohl in Rußland zu suchen).²⁰

Moritz Fürstenau hat außerdem dem Fundus der KPMS manches zugeführt, was damals anderwärts verwaltet war, von ihm aber als dazugehörig erkannt wurde: vor allem die alten Instrumental-Werke, die in der Katholischen Hofkirche für das *Graduale* verwendet wurden, bis sie unter der Ägide Carl Gottlieb Reißigers (Hofkapellmeister seit 1828) einem

¹⁸ Auf einen Jesuitenpater läßt ein - derzeit ältester - Musikalienkatalog aus dem Bereich KPMS schließen, der vor allem Musikalien und Libretti aus Wien einbezieht, welche Maria Josepha zum größten Teil in ihrem Brautgut mitbrachte, vereinzelt aber auch später noch sich aus Wien hat schicken lassen. - Signatur: D-DI Bibl.-Arch.III Hb 787c. – Für Zelenka sprechen gewisse Nummerneintragungen auf Handschriften mit einem eigentümlichen, daruntergesetzten balkenartigen Strich sowie mehrere noch vorhandene Etikettbeschriftungen auf Musiktexten aus dem Besitz der Königin.

¹⁹ Für den Quellenhinweis zu dem ersteren Sachverhalt dankt die Verfasserin Frau Dr. Zdeňka Pilková, Prag. Auf den zweiten weist M.Fürstenau (siehe Anm.12: S.2) hin, indem er Miksch als letzten Musikalienverwalter des Königs Friedrich August I. bezeichnet.

²⁰ M.Fürstenaus Hauptwerk, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, blieb mit den Maßstäbe setzenden, 1861 und 1862 erschienenen beiden Bänden leider unvollständig. Den geplanten Band 3 zu vollenden, war ihm nicht mehr vergönnt.

gesungenen Graduale wichen.²¹ Diese – bei *EitnerQ* mit „Cx“-Signaturen nachgewiesenen – *Concerti* und *Sinfonie* sind weitgehend identisch mit dem von Maria Josepha angekauften Nachlaß Johann Georg Pisendels. – Überdies holte Fürstenau bemerkenswerte Stücke aus dem Opernarchiv in die KPMS (sie sind heute noch an ihren typischen Einbänden als solche erkennbar, tragen aber gleichwohl den alten Stempel der KPMS: „BIBLIOTHECA MUSICA REGIA“ in einem Quer-Oval um eine Königskrone gruppiert).

Unglücklicherweise erlag Fürstenau der Versuchung, die ungemein vielseitige Dresdner Sammlung zu einer orts- und überlieferungsunabhängigen Allgemeinsammlung für die europäische Musikgeschichte ausbauen zu wollen. Infolgedessen bemühte er sich darum, alte, originär Dresdner Handschriften (nicht nur sog. „Doubletten“) gegen neue Abschriften alter Werke aus anderen Bibliotheken einzutauschen. Das ist ihm in leider allzu vielen Fällen gelungen – zu Ungunsten des Dresdner Bestandes, dessen hohe Bedeutung ja vor allem in seiner Gewachsenheit und in seiner Möglichkeit, eine örtliche Musikgeschichte außerordentlichen Ranges zu dokumentieren, besteht.

Nach Fürstenaus Tod 1889 ging die Aufsicht über die KPMS an den Kapellmeister **Carl Riccius** (1830–1893) über. Riccius, der in sorgloser Weise eine Menge Kostbarkeiten der KPMS für die Wiener „Kunst-, Musikalien- und Musikinstrumenten-Ausstellung 1893“ zur Verfügung gestellt hatte, könnte ebenfalls für „Doubletten“-Verkäufe verantwortlich gewesen sein; doch sind konkrete Unterlagen hierfür ebenso wenig vorhanden wie für die Tausch- und Verkaufsfaktionen Fürstenaus.

1896 fand dann die Überführung der KPMS in die Kgl. Öffentliche Bibliothek (KÖB) statt. Mit der Sammlung wurde Riccius' Nachfolger, der Kapell-Cellist **Joseph Bürcchl**²², in die neue Administration übernommen. – Neben manchem anderen alten Katalog fehlt hier seit 1945 der von Moritz Fürstenau angelegte Hauptkatalog der KPMS, in welchen vermutlich Vermerke über die neuen D-Dl-Signaturen eingetragen worden waren und der den konkreten Aufschluß darüber geben könnte, ob es auch nach der Überführung noch Verkäufe gegeben hat.²³

1.3.2. Die Musikalien aus der Katholischen Hofkirche (KH)

Wie schon erwähnt, begann 1908 die Überführung der praktisch nicht mehr genutzten Notenbestände aus der Katholischen Hofkirche in die Kgl. Öffentliche Bibliothek (KÖB). Da die Wettiner ihre Hofkapelle aus eigenen Mitteln unterhielten, waren sie auch Eigentümer der Musikalien, einschließlich der Kirchenmusikalien. Auf dieser Basis hatte Moritz Fürstenau schon die Pisendel-Sammlung wieder in die KPMS eingliedern können, und ebenfalls auf dieser Basis wurde später die Zusammenführung aller Bestandteile höfischer Musiküberlieferung in der KÖB vorbereitet.

²¹ Das bezeugt eine handschriftliche Notiz auf dem Vorsatzblatt (verso) des *Catalogo della Musica di Chiesa ... Armaro III, Principando dalla Littera S sino al Z ...*“, Bibl.-Arch.III Hb 788,3. Die Notiz stammt von noch nicht ermittelter Hand (19.2d, doch jedenfalls v o r der durch Fürstenau veranlaßten Überführung in die KPMS): „In dem sogenannten Sinfonie Schranke befinden sich zahl- / reiche kurze Orchesterstücke (ohne Partitur) von verschiedenen Componisten. / Diese Stücke (Sinfonie od. Sonate genannt) wurden früher / während eines Theiles der heil. Messe gespielt. Seit Reißiger / traten an deren Stelle die Graduale vocaliter.“ - Im „Sinfonie Schranke“ lagerte immerhin auch die Dresdner Vivaldi-Sammlung, eines der wichtigsten Vermächtnisse Pisendels und heute der größte Vivaldi-Bestand außerhalb Italiens. - Der Katalog selbst übrigens ist, mit Ausnahme des Titels, von Carl Gottlob Uhle etwa 1763 bis 1765 angefertigt worden. Zu Uhle siehe Kapitel 4.1.4.

²² Lebenszeit 1832-1912, pensioniert 1899, Custos laut Tagebuch des Kgl. Sächsischen Hoftheaters wohl seit 1894.

²³ Wahrscheinlich verbrannte dieser Katalog bei der Zerstörung des Japanischen Palais durch Luftangriffe im Februar und März 1945, falls er sich am Arbeitsplatz des leitenden Musikbibliothekars befand. - Ein spezielles handgeschriebenes Verzeichnis der Doubletten der KPMS, vorhanden unter D-Dl Bibl.-Arch. III Hb 791f, enthält keinerlei diesbezügliche Eintragungen, obwohl Notizen von Fürstenaus Hand zahlreich zu finden sind.

Seit der Zeit des Aufblühens der katholischen Kirchenmusik am Dresdner Hof ist dort – soweit heute noch feststellbar – der Repertoirebestand an Notenmaterialien immer wieder in Gesamt- und Spezial-Katalogen erfaßt worden, um sowohl die leichte Auffindbarkeit einzelner Werke als auch Bestandskontrollen zu ermöglichen, deren Ergebnisse in den Bandkatalogen festgehalten wurden. Die Angaben zu Aufbewahrungs-“Schranck“, -“Fach“ und -“Lage“, zu Autor, Titel und Besetzung sowie das Notenincipit kehren auf den Umschlagetiketten der Musikalien wieder und sind typisch für den Bestand. Auffällig sind auch die von Franz Anton Schubert mit Rötel eingetragenen Revisions-Vermerke, oft begleitet von historischen Notizen, die zwar Fehler aufweisen, aber ein früh im Kreis der Kapelle erwachtes Interesse an der eigenen Geschichte bezeugen.

Noch ist die Reihe der Custoden der KH-Musikalien nicht so genau ermittelt wie die der KPMS. Auch sind die heute in Dresden vorhandenen KH-Kataloge lückenhaft, da es 1945 teils bei dem in der Kirche verbliebenen Bestand, teils bei den an die Sächsische Landesbibliothek abgegebenen Materialien Verluste gegeben hat.²⁴

Glücklicherweise blieb ein spezieller Katalog Hassescher (liturgischer) Kirchenwerke erhalten: *CATALOGO. / della / Musica di Chiesa, / composta / di Giov: Adolfo Hasse. / ARMARO VI. /* [Zusatz 19.2d, mit Bleistift:] *Hasse Schrank.*“ (D-Dl Bibl.-Arch.III Hb 790a).²⁵

In der RISM-Literatur-Datei unter der Nr.2080 und mit dem Kürzel *CatalH* zu finden, stammt er von der Hand des Hofnotisten Christian Friedrich Funke. Da dieser Katalog die *Missa ultima „assoluta“*, also die g-moll-Messe von 1783, bereits nachweist, kann mit seiner Anfertigung frühestens gegen Ende des Jahres 1783 begonnen worden sein. – Das Vorliegen von Partituren und Stimmen ist dort neben einem jeden Incipit getrennt angezeigt, und zwar bei Messen für jeden Messenteil gesondert – genau der Überlieferungsform der Partituren und Stimmen entsprechend.²⁶ – Das Fehlen der Partitur zur g-moll-Messe hält bereits ein Bleistiftvermerk von 1900 fest.²⁷

1.3.3. Die Musikalien aus dem Dresdner Opernarchiv (OA)

Im Archivbestand der Kgl. Sächsischen Hofoper, der heutigen Sächsischen Staatsoper, haben sich im Prinzip niemals Hasse-Opernmaterialien befunden. Wie schon erwähnt, nahm Königin Maria Josepha diese in persönliche Aufbewahrung (den Sängern konnten ihre Stimmen, die zumeist fehlen, wohl nicht abgefordert werden), und Hasse dirigierte zweifellos aus seinen autographen Partituren, die in seinem Eigentum verblieben; es gab in Dresden also keine abschriftlichen Dirigierpartituren. Doch scheint aus der kgl. Hinterlassenschaft in Warschau, nachdem diese in Dresden eintraf, einiges Stimmenmaterial im Opernfundus gelandet und allmählich so sehr vergessen worden zu sein, daß es dort anonym schlummerte

²⁴ Dagegen dürften in anderen Bibliotheken auffindbare Kataloge, die ursprünglich in die KH gehörten, als überholte, unaktuelle Stücke einstmals an Sammler verkauft worden sein. Bekannt sind Hofkirchen-Kataloge im Bestand der Preußischen Staatsbibliothek (D-B), wo sie sich heute noch befinden. – Zweifellos war dem jeweiligen Aussondern die Anfertigung eines neuen, den aktuellen Stand repräsentierenden Katalogs vorausgegangen.

²⁵ Ein verkleinerter fotomechanischer Nachdruck dieses Katalogs erschien, kurz vor Redaktionsschluß der vorliegenden Arbeit, in den *Hasse-Studien 4*, Carus-Verlag Stuttgart 1998, S.63-87.

²⁶ Diese Eigenart läßt sich bereits bei Messen Zelenkas und Heinrichens beobachten und findet sich auch bei Naumann, Schuster und Seydelmann wieder – um nur diese zu nennen. Wie die Quellenüberlieferung selbst beweist, sollten die Messen-Teile austauschbar und in unterschiedlichen Kombinationen neu zusammenstellbar sein – möglicherweise sogar übergreifend auf mehrere Komponisten.

²⁷ Katalog S.12. – Die Folgeseite 13, die das Requiem in Es registriert, zeigt von derselben Hand den Bleistift-Eintrag „gefunden / 31. Okt. 1900 / FK.“ Das Monogramm dürfte aufzulösen sein als **Franz Kretschmar**, zu jener Zeit „Instructor der Kapellknaben“, wie dem *Tagebuch der Königlich Sächsischen Hoftheater vom Jahre 1900*, Dresden 1901, S.18, zu entnehmen ist.

und nach der Abgabe an D DI erst im Zuge der Hasse-Katalogisierungsarbeiten identifiziert und lokalisiert werden konnte.

Auf dem Umweg über die nach 1945 erfolgten Zugänge aus Hofkirche und Staatsoper sind außerdem Stimmen Hassescher Kirchenmusik in die Sächsische Landesbibliothek gelangt, die den Stempel „Kgl. Sächs. Hoftheater“ tragen und einen weiteren Beweis dafür liefern, daß der Musikbetrieb in der Katholischen Hofkirche aus derselben finanziellen Quelle gespeist wurde wie der der Oper und der Hofkonzerte.

Aus diesem Grund muß das Hofopernarchiv auch im Zusammenhang mit Hasse erwähnt werden.

1.3.4. Die Musikalien der Polnischen Hofkapelle König Augusts III.

Als August III. den polnischen Königsthron bestieg, löste er die Reisekapelle seines Vaters (die *Pohlnische Cammer-Musique*) auf. Er etablierte statt dessen eine stehende Kapelle in Warschau. Die Erforschung der hierauf beziehbaren musikhistorischen Einzelheiten liegt in den Händen polnischer Musikhistoriker, vor allem in denen von Alina Żórawska-Witkowska, deren konkrete Ergebnisse indessen hier noch nicht benutzt werden können.^{27a}

Auf jeden Fall muß die Erkenntnis, daß sowohl originär Warschauer Stimmenmaterialien (z.T. fragmentarisch) als auch „ursächlich“ dazugehörige Partituren (aus dem Besitz des Königs) sich erhalten haben, als Gewinn verbucht werden. Sie sind höchstwahrscheinlich nach dem Zusammenbruch der sächsisch-polnischen Union mit der beweglichen Habe der Wettiner aus Warschau nach Dresden überführt worden.

Die königlichen Partituren wie auch die Stimmen – komplett oder als Torso überliefert – beinhalten vorwiegend Drammi per musica, daneben Serenate und Oratori, die während des Siebenjährigen Krieges in Warschau aufgeführt worden sind. Das Äußere der Stimmen (sowie einiger der Partituren) ist nicht weniger einheitlich als in Dresden und dadurch leicht erkennbar: hellblaue Papierumschläge, in welche der querformatige Inhalt geheftet ist, tragen auf den Vorderseiten weiße, in den Umrissen hübsch gestaltete Etiketten, meistens von Johann Gottlob Uhle beschriftet. Fehlt die Beschriftung, weist die Art der Umschläge und der Etikettenformen dennoch ebenso deutlich auf den Ursprung hin wie der Schreiberbefund selbst.

Angesichts der Tatsache, daß versprengte Stimmen in unrichtigem Zusammenhang aufgefunden wurden, äußerlich aber als versprengt nicht erkennbar sind, und daß Band 1 einer ursprünglich zweibändigen Partitur gänzlich ohne Titelangaben verblieb, muß gefragt werden, ob die buchbinderische Versorgung der Materialien nicht erst nach deren Ankunft in Dresden stattgefunden hat. Uhle (inzwischen Notist in Dresden) könnte mit der Ordnung, Beschriftung und Archivierung umso eher beauftragt worden sein, als er in Warschau der zu jener Zeit verantwortliche Notist gewesen ist. Ungenauigkeiten durch Erinnerungslücken oder infolge der Unmöglichkeit, Reststimmen zu komplettieren, wurden dabei wohl toleriert, da die Materialien in Dresden für praktische Nutzung nicht mehr vorgesehen waren.

1.3.5. Die „originären“ Hasse-Handschriften der Kgl. Öffentlichen Bibliothek (KÖB)

Als der berühmte Dresdner Oberbibliothekar Friedrich Adolf Ebert im Rahmen seiner Revision und Neuordnung des Gesamtbestandes der KÖB – damals noch der „Nummer Eins“ unter den Fürstenbibliotheken in Deutschland – die vorhandene *Musica theoretica* wie *practica* aus den verschiedensten Systematik-Fächern separierte und 1816 (also enorm früh)

^{27a} Die Monografie der Autorin: *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warschau 1997, lag für die Arbeiten am Hasse-Katalog noch nicht in Dresden vor.

zu einer eigenen *Musikalischen Abtheilung* zusammenfügte, in einem Bandkatalog „*Ars Musica*“ dokumentierte und unter entsprechenden neuen Signaturen aufstellte, gab es entweder noch keine Hassiana im Bestand oder nur ungebundene Hefte, die Ebert aus seiner Erfassung vorerst ausschloß (wieviele mögen es gewesen sein?).

Ein gedruckt erschienener Musik-Katalog der KÖB wurde erst 1890 von Robert Eitner und Reinhard Kade vorgelegt (siehe in der RISM-Literaturdatei Nr. 2089 = *EitnerD 1890*). Die darin enthaltenen Angaben sind äußerst lapidar und konnten den damaligen Musikalienbestand der KÖB kaum besser ins Licht rücken, als dies Arno Reicherts Minimal-Verzeichnis von 1923 („Musikalische Original-Handschriften“ = Anhang zu Bd. 4 des Handschriftenkatalogs der Sächsischen Landesbibliothek) vermochte.²⁸

Im Katalog *EitnerD 1890* ist nichts verzeichnet, was direkt von Hasse oder von seinen Notisten in die Bibliothek gelangt wäre. Relativ frühe Zugänge kamen wohl ausschließlich mit Nachlässen und Schenkungen, also aus zweiter Hand, wenngleich aus sächsischer Überlieferung, in das Haus. – Spätere Auktions- und andere antiquarische Einzelankäufe waren dann außerstande, den Verlust an Primärquellen, der vor allem durch den weiter oben erwähnten, weit zurückliegenden „Doubletten“-Tausch und -Verkauf entstanden ist, zu kompensieren.

1.3.6. Die Handschriften der Dreyßigschen Singakademie

1807 von dem damaligen Hoforganisten **Anton Dreyßig** (1774–1815) gegründet, hat der nach diesem benannte Laienchor in den etwa 125 Jahren seines Bestehens erhebliche Akzente im Dresdner Konzertleben gesetzt. Er verband sich auch mit der Kgl. Kapelle zu besonderen Aufführungen wie zu den *Palmsonntags*- und zu den später eingerichteten *Aschermittwochs-Konzerten*, deren Einnahmen den Witwen und Waisen der Kapellmitglieder zugutekamen.

Besonders Dreyßig und sein dritter Nachfolger **Johann Schneider** (1789–1864) hatten als Hoforganisten direkten Zugang zum Fundus der Hofkirchenmusikalien, doch scheint der Ankauf von Abschriften vieler wichtiger Werke der Hofkirchenmusik auch seitens des Kreuzkantors **Theodor Weinlig** (1780–1842; Leiter der Singakademie 1815–1822) und des Matthäi-Kantors **Peter Friedrich Mende** (geb. 1788²⁹; Leiter 1822–1830) betrieben worden zu sein.³⁰ Die Anfertigung erfolgte durch Dresdner Hofnotisten.

Mit den Singakademie-Partituren, zunächst (1926) an die Musikbibliothek der Stadt Dresden, dann (um 1960) an die Sächsische Landesbibliothek übergeben, ist Quellengut gerettet worden, dessen Abschreibvorlagen z.T. in Dresden nicht mehr vorhanden sind und vielleicht gar nicht mehr existieren. Somit kommt dem Fundus der Dreyßigschen Singakademie ein neuer, hoher Quellen-Überlieferungswert zu. Für den heutigen Dresdner Hasse-Bestand sind

²⁸ Reichert verzeichnet als Autographen von Hasse lediglich das „Credo“ der Missa Es dur, Mus.2477-D-2 (welches Werk komplett im Autograph vorliegt), die sog. „Lavinia“ (= „La Sorella amante“) und als Abschrift mit autographischer Beteiligung das „Tantum ergo“ Mus.2477-E-1. Das ist dem sehr verdienstvollen Bibliothekar nicht anzulasten; er hat, zweifellos auf Anweisung, alles das an Autographen in der Veröffentlichung benannt, was er – weitgehend allein – bis dahin zu bearbeiten und zu katalogisieren vermochte. Hinweise im Vorwort des Bandes auf den Torso-Charakter der nachgewiesenen Musikautographen wie auch auf den enormen Bestand an nichtautographen Musikhandschriften wären damals allerdings dringend nötig gewesen.

²⁹ Siehe Reinhard Vollhardt: *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*. Berlin 1899 / Reprint (mit Ergänzungen und Berichtigungen von E. Stimmel und einem Nachwort von H.-J. Schulze) Leipzig 1978, S.83.

³⁰ Dreyßig begann die „Öffentlichen Aufführungen“ offenbar 1812 mit einer Trauerfeier für den Dresdner Hofkapellmeister Joseph Schuster (1749-1812); in den Programmen der Konzerte unter Weinlig und Mende ist kein Komponist so häufig vertreten wie Johann Gottlieb Naumann (1741-1801); unter Schneiders Ägide fanden Aufführungen von Hasses g-moll-Messe statt: 1855 mit der Kgl. Kapelle im Palmsonntagskonzert, 1857 in der „Abschiedsfeier zu Ehren Joh. Schneiders“. - Siehe Otto Schmid: *Geschichte der Dreyßigschen Sing-Akademie zu Dresden*, Dresden 1907, S.50-60.

daraus wichtig die Partitur-Abschriften der Messen d moll und g moll sowie des Te Deum G dur; erwähnenswert sind die der „Conversione di Sant’Agostino“, des Requiem C dur und der (unvollständig überlieferten) Missa Es dur (siehe unter den Signaturen Mus.2477-D-500 bis -D-504 und -D-511).

I.3.7. Die Handschriften der Fürstenschule Grimma

Aus der Säkularisation sächsischer Klöster nach der Einführung der Reformation waren u.a. die berühmten drei sächsischen Fürstenschulen Pforta (heute Schulpforta bei Naumburg), St. Afra (in Meißen) und St. Augustin (in Grimma) hervorgegangen, Eliteschulen, die auf die Universität vorbereiteten und deren Schüler nach ihrer Begabung, nicht nur nach dem Geldbeutel der Eltern ausgesucht wurden. Musikunterricht und reguläres Musizieren in der Kirche spielten in den Fürstenschulen eine große Rolle. Dies bezeugen die berühmte, im Druck erschienene Motettensammlung „Florilegium Portense“ (1618–1621) sowie der in mehr als drei Jahrhunderten gewachsene umfangreiche, überwiegend Handschriften beinhaltende Grimmaer Bestand, der heute, soweit er erhalten ist, in D DI verwahrt wird.

In Grimma, wo man sich musikalisch sowohl nach Leipzig als auch nach Dresden orientierte, florierte zur Zeit Johann Sebastian Bachs und Johann Adolf Hasses die Pflege der evangelischen Kirchenkantate. Die Grimmaer Fürstenschul-Akten enthalten ein nicht datiertes, wohl gegen 1768 anzusetzendes „*Verzeichniß aller derjenigen Musicalien, welche ich vor ... 20. Thlr. angeschaffet ...*“ des Schulkantors **Johann Samuel Siebold**.³¹ Es umfaßt erstens „Telemannische Stücken“ (36 Nummern von Georg Philipp Telemann³²), zweitens „Haßische Stücken. Aus Oper[-]Sinfonien und Arien von meinem Hl. Antecessore zusammengeschriebene, mit deutschen Texten versehene, und von ihm empfangene“ (ebenfalls 36 Nummern, die letzte davon mit dem Autorvermerk „Hendel“ versehen), drittens „Görnerische Stücken“ (36 Nummern, vermutlich von Johann Gottlieb Görner), alsdann „Kirchenstücken von guten und unterschiedenen Meistern“ (19 Nummern; unter den Autoren befinden sich J.S.Bach, Stölzel, Doles und der Dresdner Kreuzkantor Reinhold), 32 „Kirchenstücken in Partituren“ und vier nicht spezifizierte Gruppen von Stücken zu den hohen Kirchenfesten, die als veraltet bezeichnet werden.

Hier interessieren die „Haßischen Stücken“. Sie stellen ein Phänomen dar. Untersucht werden müßte noch, ob die „Schmiede“ dieser Kirchenkantaten allein in Grimma stand und die heute in anderen sächsischen Kantoreiarchiven oder auch in Großbibliotheken befindlichen Abschriften solcher „Kirchenkantaten“ auf Grimmaer Vorlagen beruhen.

Bezüglich des Grimmaer Kompilators und Bearbeiters zielt Siebold mit seiner Aussage eindeutig auf seinen „Antecessor“, also auf **Johann Sigmund Opitz** (1711–1765), Schulkantor von 1737 bis 1752. Der teilweise äußerst komplizierte Befund der Quellen („Material-Sammelpartituren“, die mit der Nummernabfolge der Stimmen nicht konform gehen usw.) läßt zwar nicht bezweifeln, daß Opitz, der hauptsächliche Schreiber, auch der Bearbeiter war. Wieweit er aber zugleich als Komponist der Hasse nicht zuschreibbaren Sätze – außer sämtlichen Rezitativen und Schlußchorälen gehören vor allem auch Eingangs-Tutti dazu – anzusehen ist, kann gegenwärtig noch nicht beantwortet werden. Daher bleibt die Nennung seines Namens vorerst den Kategorien „Schreiber“ und „Provenienz“ vorbehalten. Das Gros der bc-begleiteten Rezitative (in den Partituren sind sie für die Vokalpartien häufig in einer „instrumentalen“ Notierung mit Balkungen und ohne Text überliefert, also in einer Form, die ein Autor als „Kurznотierung“ benutzt) darf man wohl Opitz zuweisen. Darüber hinausgehende Entscheidungen hängen jedoch von weiteren Forschungsergebnissen ab.

³¹ D-Da, MfV / Fürstenschule Grimma Nr.834: *Acta die in der Land-Schule Grimma vorhandene Bibliothec ... auch Musicalia betr. Anno 1601-1815*, Bl.26-31.

³² Hierüber hat die Verfasserin in ihrem Katalog *Die Telemann-Quellen ...* (siehe Anm.4-b) berichtet.

Etwaige Beteiligungen späterer Kantoren an den Bearbeitungen, die dem Befund nach wohl nur sekundär in Vorhandenes eingriffen, können unter dem Aspekt der Mitautorschaft ziemlich sicher vernachlässigt werden.

1.3.8. Die Handschriften weiterer Provenienzen

Unter den übrigen bekannten Vorbesitzern hervorzuheben ist das **Lehrerseminar Nossen**. Ähnlich den Fürstenschulen gab es in Kursachsen eine Reihe von Lehrerbildungsanstalten (u. a. auch in Dresden-Friedrichstadt und in Freiberg), die nicht nur die Pflanzstätten für Schul-Magister, sondern auch für Schul- und (evangelische) Kirchenkantoren waren und letzteren das Wissen vermittelten, das ihnen das hohe Niveau der Musikpflege an ihren späteren Wirkungsorten ermöglichte. – Das aus Nossen in die Sächsische Landesbibliothek gelangte Aufführungsmaterial von Hasses berühmtem „Te Deum“ D dur steht hier als pars pro toto: Wie aus den RISM-Nachweisen bereits (und in Zukunft sicher stark vermehrt) ersichtlich, hat dieses Werk einst seine Verbreitung und Pflege im gesamten Kurfürstentum Sachsen gefunden, unabhängig von der Konfession, in deren Zeichen es entstanden war. Im Zusammenhang mit Hasse spielt eine ganz anders geartete Provenienz kaum eine Rolle: die vor allem für ihre Dittersdorf-Überlieferung³³ bekannte **Herzoglich Braunschweig-Oelser Musikaliensammlung**. Sie gelangte durch Erbschaft an das sächsische Königshaus und zunächst in die KPMS, danach mit dieser in die KÖB. Dieser Sammlung entstammen die „Artemisia“-Partitur Mus.2477-F-72 sowie die deutsch textierte Partitur zu „Pyramus und Thisbe“, siehe Anhang 4.3.2.

I.4. Die Schreiber der Dresdner Hasse-Sammlung

Nachfolgend werden Annotationen zu einer Auswahl von namentlich bekannten wie auch unbekannten Schreibern gegeben. Unberücksichtigt bleiben Schreiber, die entweder zu geringfügig an den Hasse-Kopien beteiligt sind oder zu denen gar keine Aussage getroffen werden kann, sowie solche, die aufgrund ihrer Schriftformen bzw. des Kontextes, in welchem ihre Kopien auftreten, lediglich als „Copyist of Dresden court“, „Copyist of Dresden“ (was bedeutet: wohl ohne Verbindung zum Hof) usw. bezeichnet werden. Angaben wie „Disciples of ...“ liefern den Hinweis auf Schriftabhängigkeiten und auf den konkreten Umkreis, in welchen die betreffenden Schriften einzuordnen sind.

1.4.1. Die Schreiber des Dresdner Hofes^{33a}

1.4.1.1. Johann Gottfried Grundig und Johann George Kremmler (angestellt von 1733 bis 1773 bzw. bis ca. 1760)

Grundig und Kremmler standen als Berufsnotisten nahezu während der gesamten Dresdner Dienstzeit Hasses im Etat. Sie zu identifizieren, war dennoch schwierig, zumal Kremmler sich eine Schriftform zueigen gemacht hat, die ihn als Italiener einzuordnen nahelegte. Er ist von der Verfasserin daher auch über lange Zeit als „Girolamo Personè“ bezeichnet worden, und da

³³ Ortrun Landmann: *Katalog des Dresdener Dittersdorf-Bestandes*. - In: *Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799): Der schlesische Opernkomponist.- Ausstellungskatalog Dresden*. - Würzburg 1991

^{33a} Hinsichtlich des Ermittlungsstandes von 2009 sei auf Studie III der vorliegenden Publikation verwiesen. Der Text von Kapitel 4 wird in der Version von 1999 wiedergegeben.

Grundigs Schlußsignum „IGG“ durchaus nicht immer eindeutig lesbar ist, gab es auch diesbezüglich Zweifel, so daß jahrzehntelang für Grundig die von Karl Heller³⁴ eingeführte Bezeichnung „Schreiber A“ verbindlich blieb.

Girolamo Personè, genannt „Momolo“, 1717 als „Altiste“ oder „Violiniste“ nach Dresden engagiert (die Angaben in den Akten sind uneinheitlich), wurde, unter Bewilligung einer Summe zur Heimreise, 1718 bereits entlassen, 1719 jedoch wieder angestellt und erscheint in den Personal-Verzeichnissen der Kapelle ab 1720 als „Contra Bass und Notiste“; ab 1729 taucht sein Name im Hof- und Staats-Calender nicht mehr auf.³⁵ Die Annahme, er könne in der Folgezeit privat als „Musiksekretär Hasses“ gewirkt haben, muß fallengelassen werden, seit die Identität der ihm zugewiesenen Handschrift mit derjenigen Kremmlers feststeht.

Es sind Grundig und Kremmler gewesen, die offenbar seit 1731, also seit Hasses erstem Erscheinen in Dresden, hier dessen Hauptkopisten waren und die durch diese Tatsache die Beobachtung der Verfasserin bestätigen, daß in Dresden Leistungen vorgewiesen werden mußten, *b e v o r* die Anstellung kam – für die beiden Notisten erfolgte sie mit Rescript vom 12. November 1733.³⁶

Beide sind maßgeblich an den *Cleofide*-Stimmen von 1731 beteiligt³⁷; Kremmler schrieb außerdem das Libretto jener Solo-Cantata „ins Reine“, die zur Aufführung am 7. Oktober 1731 (dem Geburtstag des Kurprinzen) bestimmt war und deren Musik wahrscheinlich verloren ist.³⁸

Beide Schreiber haben dann in größerem Umfang, außer für das Kapell-Repertoire, auch privat für die Königin Maria Josepha und später für deren Schwiegertochter Maria Antonia Walpurgis gearbeitet, zweifellos auch für alle Söhne und Töchter Maria Josephas, so daß in deren außerhalb Sachsens verbliebenen Hinterlassenschaften Kopien von Grundig und Kremmler zu finden sein mußten (so in Paris, Neapel/Madrid, München, Trier, Wien und anderweitig).

Vor allem aber blieben sie die Hauptzuständigen für die Dresdner Uraufführungsmaterialien Hassescher Opern- und Kirchenwerke. Und Kremmler (nicht Personè!) hatte zusätzlich bei Hasse wohl eine Art Amt als privater Notensekretär zu versehen, denn seine Handschrift ist es, von der man kleine Ergänzungen in Hasses Autographen in I-Mc antrifft.³⁹

Über **Kremmlers** Jugend und Entwicklungsgang ist nichts bekannt. Die Tatsache, daß seine Handschrift einen im Grunde typisch italienischen Duktus aufweist und daß er selbst offenbar die italienische Sprache gut beherrschte (siehe die erwähnte Abschrift des Kantatenlibrettos von 1731; Textfehler sind auch in seinen Musikkopien höchst selten), läßt seine Schulung durch einen Italiener in Dresden vermuten – sehr naheliegend: durch Girolamo Personè, mit

³⁴ Karl Heller: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*. Leipzig (1971); Ortrun Landmann: *Dresden, Johann Georg Pisendel und der „Deutsche Geschmack“*. - In: *Studien und Materialien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18-Jahrhunderts*. Heft 13, Blankenburg (1981); dies.: *Telemann-Quellen* (s. Anm.4-b).

³⁵ D-Da, Loc.907/3, f.34v, 56, 58ff, 113f); Loc.383/II, Bl.164 (Personalaufstellung 5.5.1720) und öfter; *Hof- und Staats-Calender* von 1728 und 1729.

³⁶ D-Da, Loc.907/4, Bl.5v. - Im Vortrag des *Directeur des plaisirs* beim Kurfürsten am 19.10.1773 (D-Da Loc.910/4, Bl.122f) wird Grundig als verstorben gemeldet und für „Kremmler“ das Aufrücken in die 1.Notistenstelle festgelegt. Einen Ersten Notisten dieses Namens führt der Hof- und Staats-Calender bis 1800; vermutlich ist dies ein Sohn des Arbeitskollegen von Grundig gewesen. - *Kremmler sen.* kann mit Hasse-Kopien nach etwa 1755 nicht mehr in Verbindung gebracht werden. Er verstarb wohl während des Siebenjährigen Krieges, und danach trat *Kremmler jun.* die Nachfolge - in der Position des 2. Notisten - an.

³⁷ D-Da, Loc.383/5, f.235/236 (Gesamtkostenaufstellung für „Cleofide“): „An Copisten Kremmler, vor Copiales der Musique von der gantzen Opera --- 157 [Taler]. 18 [Groschen].-“. - Auch später blieb es bei der Praxis, mit einem hauptverantwortlichen Schreiber abzurechnen, der sich mit seinen Kollegen und Helfern dann selbst in die Summe zu teilen hatte.

³⁸ Angaben zum genannten Libretto-Manuskript siehe 6.2; siehe außerdem 3.1 mit Anm. 7.

³⁹ Ortrun Landmann (siehe Anm.4-a), S. 467.

dessen Schrift Ähnlichkeit besteht, falls Personè einer der Schreiber der Dresdner Lotti-Opern-Partituren ist.

Die Identifizierung von Kremmlers Notenkopien mit jenen Honorarquittungen von 1753 bis 1756, die bisher als einzige Schriftstücke mit seinen beglaubigten Unterschriften bekannt sind,⁴⁰ gelang erst mit dem Umweg über den *Catalogo Maria Antonia* (RISM-Literatur-Schlüssel-Nr. 2098), dessen erste Dresdner Eintragungen dieselben Buchstaben-Spätformen zeigen wie die lateinisch geschriebenen Teile der Kremmler-Quittungen und auch in den Notenincipits die für „Personè“-Kremmler über Jahrzehnte unverwechselbaren G-2-Schlüssel sowie Notenformen aufweisen, die diesem zuzuordnen sind.

Ähnliche Dokumente für **Grundig** konnten inzwischen nicht gefunden werden, doch wird die Lesart des bereits genannten – fast ausschließlich in frühen Kopien des „Schreibers A“ zu findenden – Schlußschnörkels als Monogramm „IGG“ auf dem Hintergrund der Identifizierung von Kremmlers Schrift nahezu zwingend.

Kremmler und Grundig lassen sich anhand dieser Zuordnung ihrer Schriften bei Werken Hasses und nicht minder beim übrigen Dresdner Repertoire jener Zeit in einer Dichte nachweisen, die für die damals hauptamtlich tätigen Notisten völlig überzeugend wirkt. Daß beider Schriften im Verlauf ihres langjährigen Wirkens Veränderungen unterlagen, daß sie sich, einfach gesagt, weiterentwickelten, ist normal und muß in die Schriftanalyse einbezogen werden.

I.4.1.2. Der „Schreiber D“

Unerkannt bleibt weiterhin der von Karl Heller (siehe Anm.34) so bezeichnete Notist. Dessen Schriftentwicklung zu einer ganz „unpersönlichen“, ästhetisch anspruchsvollen Normschrift ist speziell auf Grundig von Einfluß gewesen (der „späte“ Schreiber D und der „späte“ Schreiber A – also Grundig – sind daher auch vielfach miteinander verwechselt worden), vielleicht wirkte sie auch noch auf Uhle als den vorzüglichsten Schreiber der nächsten Generation. Somit lag ursprünglich die Vermutung nahe, den Schreiber D mit Kremmler gleichzusetzen. – Auffällig bleibt die in der heutigen Dresdner Hasse-Sammlung geringe Präsenz des Schreibers D,⁴¹ weshalb auch jede Idee dafür fehlt, wer er sein könnte.

I.4.1.3. George Christoph Balch und Matthäus Schlettner

Die feste Anstellung der nächsten zwei Notisten hat Hasse noch selbst bewirkt. In seiner Eingabe vom 15. April 1754 an den Premierminister Heinrich Grafen Brühl legte er dar, daß zwei Notisten die ständig anfallenden Arbeiten zu schaffen nicht imstande seien und die Zahlung fester Gehälter anstelle der Copiatur-Honorare günstiger wäre (!). Hasse schlug „die Notisten Matheus und Balck“ als dritten bzw. vierten Schreiber vor und empfahl, „dem Notisten Buz, welcher seit verschiedenen Jahren hier auch mit copiren helfen, ein Survivance-Decret auf die nächst vacant werdende Notisten Stelle zu ertheilen.“⁴²

Den zuerst Genannten, Matthäus Schlettner (der seinen vollständigen Namen eigenhändig auf einem beiliegenden Notizblatt eingetragen hat) und George Christoph Balch, ist nach Hasses Wunsch die Anstellung gewährt worden, und das bedeutet, daß sie bereits seit längerer Zeit mit entsprechenden Leistungen hervorgetreten sein müssen; ab wann, steht noch nicht fest. Völlig ungewiß bleiben vorerst die Identität des später in den Akten nicht wieder auftauchende **Buz** und die ihm zuzuordnende Schrift (siehe aber die Ausführungen zum Schreiber „x5“). –

⁴⁰ D-Da Loc.382/7 Bl.196-203.

⁴¹ Anderenorts befindliche Quellen können den heutigen Dresdner Befund vielleicht korrigieren: z.B. besitzt D-Hs eine insgesamt von Schreiber D kopierte Hasse-Opernpartitur.

⁴² D-Da Loc.907/5, Bl.274 r-v.

Während **Balch** bereits spätestens 1764 als Kontrabassist in die Hofkapelle überwechselte und das Notenschreiben reduzieren konnte,⁴³ blieb **Schlettner** lebenslang Berufsnotist. Die Jahrgänge des Hof- und Staats-Calenders führen Balch 1756 als Notisten und 1765–1785 als Kontrabassisten, Schlettner 1756–1792 als Notisten. Für die Dresdner Hasse-Überlieferung spielt Schlettner die größere Rolle. Eine Beobachtung erscheint als bemerkenswert: In der (relativ späten) Partiturskopie der *Missa in F / Fassung 3* (Mus.2477-D-46) gestaltet der Schreiber den dem Schluß-Doppelstrich angehängten Schnörkel so, daß man ihn als „SS“ lesen kann, was „Schlettner Scripsit“ bedeuten könnte.⁴⁴

1.4.1.4. Carl Gottlob Uhle

Ein Schreiben Uhles⁴⁵ an den Grafen Brühl, datiert „Warschau den 15. Octbr: 1758“, bezeugt dessen „zeithero“ in Warschau „in Ermangelung eines Copisten“ geleisteten Stellvertreterdienste (daß Uhle für den 1756 nach Warschau befohlenen, jedoch dort nicht eingetroffenen Haußstädler einsprang, ist aus Haußstädlers Eingaben zu schlußfolgern, siehe 4.1.5.). Uhle bittet um Vormerkung für eine in Dresden sich ergebende Vakanz als Hofnotist, und offenbar mit Erfolg, denn wir finden ihn schon 1763/1764 unter jenen Schreibern, die in Hasses letzter Dresdner Amtsperiode tätig waren. Dem Oberkapellmeister seit den Warschauer Exil-Jahren (1757–1763) bekannt, weil er ältere Werke in Partitur (soweit diese nicht von Schlettner aus Dresden geliefert wurde) und Stimmen für Neuaufführungen vorkopiert und dann, teilweise unter Hasses eigenen Augen, fertig eingerichtet hat, dürfte er die Protektion des Oberkapellmeisters besessen haben. Sehr wahrscheinlich war Uhle ein gebürtiger Sachse (darauf läßt die gotische Frakturschrift seiner Eingabebriefe schließen). Seine Notistenschrift zählt zu den elegantesten am Dresdner Hof. Abschriften von seiner Hand für Warschauer Aufführungen findet man daher häufig in Verbindung mit Kopien Schlettners, vor allem aber in Zusammenarbeit mit (namentlich unermittelten) Warschauer Schreibern, außerdem mit Einlage-Kopien der Wiener Schreiber Hasses (es sind wohl vorwiegend zwei, ebenfalls namentlich nicht identifizierte, die zwischen 1758 und 1762 dort für ihn tätig waren) sowie mit Eigenschriften des Meisters selbst. Die Verbindung von Uhle-Kopien und Hasses Schriftzügen setzt sich dann in Dresden 1763–1764 fort.

1.4.1.5. Johann Gottlieb Haußstädler

Auch über Haußstädlers Weg am Dresdner Hof informieren uns Eingabebriefe.⁴⁶ Ihnen zufolge ist der Notist um die Mitte des 18. Jahrhunderts viermal mit dem Kirchen-Compositeur Pater Johann Michael Breunich in Warschau gewesen und sollte nach Kriegsausbruch 1756 erneut dorthin reisen, doch starb der Pater, und Haußstädler allein konnte nicht rechtzeitig aufbrechen (wohl aus finanziellen Gründen), so daß er die gesamte Kriegszeit in Dresden durchleben mußte. – Von 1764 bis 1769 hatte Haußstädler dann eine

⁴³ Der genaue Zeitpunkt seines Eintritts in die Kapelle ist dem Hof- und Staats-Calender nicht zu entnehmen, da dieser während des Siebenjährigen Krieges nicht erschien. Der Jahrgang 1765 verzeichnet Balch jedenfalls als Kontrabassisten. – Balch fertigte dann offenbar nur noch jene Sammelstimmen an, die ab der Spielzeit 1765/66 Instrumental- und Gesangsnummern der aufgeführten italienischen Opern in der Bearbeitung für Orchester allein enthalten. Die Gesangspartien fielen meist der Oboe zu. Bearbeitungen dieser Art bot die Kapelle in der (ab ebenfalls 1765 eingerichteten) Sommer-Residenz Pillnitz dar, offenbar als Tafelmusik. – Balch hat auch zwei thematische Kataloge zu diesem Repertoire angelegt und bis 1784 geführt: D-Dl Bibl.-Arch.787a und 787b. Der zweite, der bis zum Spielplan der Dresdner Oper von 1812 reicht, ist ab 1785, gleich den dazugehörigen Sammelstimmen (ab no. XXXII), von weiteren, mehrfach wechselnden Schreibern fortgesetzt worden. – Ein Schriftstück Balchs aus dem Jahre 1773, das alle auch in den Musikkopien anzutreffenden graphischen Eigenarten Balchs zeigt, befindet sich in D-Da, Loc.910/IV, f.24.

⁴⁴ Nicht nur der Schnörkel mit integrierten Buchstaben, sondern auch die Formung speziell der Buchstaben lassen die Vermutung zu, daß Schlettner Schreibschüler Grundigs gewesen ist und diesem in seinen späten Jahren bei der Ausführung der Aufträge unter die Arme gegriffen hat.

⁴⁵ D-Da Loc.907/5, Bl.310r.

⁴⁶ D-Da Loc.910/8, Bl.23 (29.8.1783) und Bl.33 (19.3.1784)

Anstellung als Notist bei der Dresdner *Comédie française* (der heutige Befund an diesbezüglichen Dirigierpartituren in D-DI liefert die Bestätigung), wurde aber bei deren Auflösung 1769 entlassen. Seither lebte er von Honoraraufträgen, z.B. war er hauptbeteiligt an der Reinschrift der vielen Konzert- und Kammermusik-Bearbeitungen für zwei Cembali, die Peter August für Friedrich August den Gerechten anfertigte; Hausstädler erwähnt diese Abschriften in seinen Eingaben ausdrücklich. – Trotz seiner schönen, ebenmäßigen Schrift hat er eine feste Anstellung nicht wiedererlangt; nach Uhles Tod (1784) erhielt dessen Stiefsohn⁴⁷ Funke die Nachfolge, und Hausstädlers Spur verliert sich. – Im derzeitigen Dresdner Hasse-Bestand stammen von seiner Hand allein gefertigt die Partituren Mus.2477-D-21, -F-59, -F-94, -F-96, -F-110,8 und -L-4.

1.4.1.6. Christian Friedrich Funke

Funke beschreibt in einer Eingabe von 1799⁴⁸ die Mühen des Kopierens und auch sein spezielles Aufgabengebiet, die Kirchenmusik. Der von ihm erbetenen Beihilfe zu einer Kur wurde, bedauerlicherweise, nicht zugestimmt. – Auf jeden Fall ist er, ähnlich Haußstädler, Beck und weiteren (noch nicht identifizierten) Schreibern, für die spätere Hasse-Überlieferung vor allem dadurch wichtig, daß seine Stimmen-Nachkopien Belege für eine Verstärkung der Orchester-Besetzung in der Hofkirche und für deren ungefähren Zeitpunkt liefern. Funks schon erwähnte Sonderleistung besteht darin, den *CatalH* (siehe Kapitel 3.2) angefertigt zu haben.

Von ihm allein kopiert liegen die Partituren Mus.2477-D-1 und -F-58 vor.

1.4.1.7. Die Hofnotisten (bzw. Honorarschreiber) „x1“ bis „x5“ und Johann Christoph Beck

Für den Dresdner Hof arbeiteten offenbar auch Schreiber, die nur indirekt, also über festangestellte oder Honorar-Notisten, ihre Leistungen für den Hof abrechnen konnten und im Aktenmaterial mit ihren Namen nicht erscheinen (siehe Anm.37). Waren sie z.B. Schreibschüler professioneller Notisten, so „durften“ sie bei Gelegenheit an eilig anzufertigenden Stimmenabschriften mitwirken (dies vorwiegend nummernweise; komplett von ihnen angefertigte Stimmen gibt es kaum). Ihr Schüler-Verhältnis ist an der Nachahmung von Schriftformen der „Lehrherren“ erkennbar und der Grad ihres Könnens, natürlicherweise, an noch unausgereiften Schriften. – Andere Schreiber (wohl meist Berufsmusiker) mögen stellvertretend für erkrankte oder sonst verhinderte Notisten eingesprungen sein. Auch sie blieben wohl zwangsläufig anonym.

Bei den Schreibern „x1“ bis „x5“ besteht hingegen eine gewisse Aussicht auf Identifizierung, da sie nicht nur an Hasse-Kopien, sondern auch an denen von Werken anderer Komponisten in Dresden beteiligt sind.⁴⁹

Von der Hand des **Schreibers x5** allein kopiert liegen heute noch folgende Hasse-Partituren aus dem Bestand KPMS vor: *Senocrita* (1737), *Alfonso* (1738), *Artaserse* (1740), *Lucio Papirio* (1742), *Solimano* (1753) und *L'Eroe cinese* (1753); dazu der Klavierauszug zu *L'Eroe cinese* aus dem Altbestand der KÖB. – Da Klavierauszüge, zumal wenn sie mit den Namen der ausführenden Sängern über dem Beginn einer jeden Arie versehen sind, kaum später als ein Jahr nach der Aufführung entstanden sein können, auf die sie sich beziehen, ist die Zeit um das Jahr 1753 für das Tätigsein von „x5“ eigentlich gesichert. Angesichts der Tatsache, daß er Partituren im königlichen Auftrag (für welchen Endempfänger auch immer –

⁴⁷ Als solchen bezeichnet Haußstädler ihn in seinem Brief vom 19.3.1784 (siehe Anm. 46), worin er bereits argwöhnt, daß Funke ihm vorgezogen werden würde.

⁴⁸ D-Da Loc.911/5, Bl.134, Brief vom 5.3.1799.

⁴⁹ Einige von ihnen erwähnt Annegret Rosenmüller in ihrer Dissertation *Die Überlieferung der Clavier-Konzerte in der Königlichen Privat-Musikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18.Jahrhunderts*, Dresden, in Vorbereitung. – Diese Schreiber sind auch z.B. im D-DI-Bestand der Kirchenmusikalien Johann Gottlieb Naumanns anzutreffen.

vielleicht für Maria Antonia) angefertigt hat und daß nicht absehbar ist, an welchen der seit 1945 verlorenen Stimmen zu Hofkirchenmusikalien er vielleicht beteiligt war, darf damit gerechnet werden, daß er jener Schreiber **Buz** ist, für den Hasse sich 1754 verwendet hat.⁵⁰ Möglicherweise ist Buz (dessen etwaige Verwandtschaft mit dem Kirchen-Compositeur Tobias Buz noch der Klärung bedarf) bald darauf gestorben oder – wegen der Ereignisse des Siebenjährigen Krieges – von Dresden fortgegangen, denn er erscheint weder bei den Bestellungen noch mit eigenen Eingaben.

Schreiber x1 ist bei den Stimmen der g-moll-Messe (1783) nicht mehr vertreten; das dürfte bedeuten, daß seine Partitur-Abschriften für die Hofkirche (Motetten Mus.2477-E-18, -E-20, -E-24, -E-26, -E-27, -E-30, -E-34, -E-538; Miserere -D-30, Confitebor -D-33, Dixit Dominus -D-34, Domine ad adjuvandum -D-35, Laudate pueri -D-37) etwa dem Zeitraum 3. Viertel des 18. Jahrhunderts zuzuordnen sind.

Die **Schreiber x1 und x2** findet man, gemeinsam mit Kremmler, bei den Stimmen zur d-moll-Messe von 1751 (Mus.2477-D-44 etc.);

Den **Schreibern x2 und x3** begegnen wir, zusammen mit Schlettner, bei den Stimmen zur g-moll-Messe Mus.2477-D-48 etc.), die frühestens in der 2.Hälfte des Jahres 1783 kopiert worden sein kann, und den genannten drei Schreibern einschließlich Funke bei der Es-dur Messe (Mus.2477-D-53,4).

Schreiber x4 tritt bei den Hasse-Quellen nur zweimal auf, und zwar im Zusammenwirken mit Schlettner + x2 + x3 bei den schon genannten Stimmenmaterialien zum Kyrie der Messe in g, Mus.2477-D-48,1, sowie mit x2 bei den Reststimmen Mus.2477-E-539a.

Johann Christoph Beck, ab 1801 im Hof- und Staats-Calender als Hofnotist geführt, gestorben 1823 (laut Hoftheater-Tagebuch), ist in D-Da Loc.911/5, Bl.280ff. dank der einer Eingabe beigefügten Notenschriftprobe eindeutig identifizierbar. Von Beck sind jeweils zusätzliche vl 1-Exemplare nachkopiert worden (Mus.2477-D-53,1 und -53,2 sowie -D-48,2 bis -48,5).

I.4.1.8. Peter August (1726–1787)

Der Hofcembalist, Komponist, Musiklehrer der Prinzen und „Musiksekretär“ sowohl der Maria Antonia als auch Friedrich Augusts des Gerechten hat niemals reguläre Kopierarbeiten ausgeführt, sondern seine wunderschöne, ebemäßige Schrift ausschließlich in den Dienst seiner höchsten Herrschaft gestellt. Johann Gottlieb Haußstädtler bezeugt in seinem Brief vom 29. August 1783 (siehe Anm.46), daß er „die Clavecin Concerten auf 2. Flügel [...] durch Peter August vor Ew: Churfl: Durchl: habe copiren müßen“, d.h. Peter August fertigte die Bearbeitungen zwar an, nahm für die Reinschriften aber z.T. selber Notistenhilfe in Anspruch. Neben seinen weiter oben beschriebenen Katalogisierungsleistungen für Maria Antonia und für Friedrich August den Gerechten sind ihm z.B. die Hasse-Kopien für den Privatgebrauch, also die auf Kammermusikmaß reduzierten Opern-Stimmenmaterialien für Maria Antonia zuzuweisen sowie diese und jene späte, vermutlich für Friedrich August den Gerechten gefertigte Partiturabschrift Hassescher Werke (Mus.2477-F-37, -F-44, -F-46, -F-110,40 bis 44, dazu -J-6,1). Alle seine Kopialien, einschließlich der Abschrift der sechs Klaversonaten, haben mit der Kapell- und Opernpraxis keinerlei direkten Konnex, dürfen aber als wesentliche Quellen angesehen werden, weil hier jemand – nach zweifellos authentischen Vorlagen – kopierte, der das kompositorische Handwerk beherrschte und daher zuverlässig abschrieb.

I.4.1.9. Johann Georg Schürer (ca.1720–1786)

Als Abschreiber Hassescher Werke begegnet uns der Kirchencompositeur Schürer nicht, jedoch öfter als Beschrifteter von Titeletiketten (vermutlich war Schürer Custos der Hofkirchen-Musikalien) und gelegentlich als Autor und Schreiber kleiner kompositorischer

⁵⁰ Siehe Anm. 42.

Ergänzungen. Seine Schrift zu kennen, ist von Wert für Datierung und Herkunftsbestimmung jener Musikalien, bei denen sie auftritt.

1.4.2. Die Schreiber des Warschauer Hofes

Mit Carl Gottlob Uhle zusammen arbeiteten in Warschau, nach dem Befund der heute noch vorliegenden Stimmen, außer den schon erwähnten „Schreibschülern“ vor allem zwei Schreiber, deren Schriftformen nicht auf Berufsnotisten, deren Abschreibequalität aber auf Musiker, und zwar auf solche der Warschauer Hofkapelle schließen lassen. Zu ihnen gesellt sich gelegentlich eine dritte Hand mit der Aufgabe, eine Art Endredaktion herzustellen; diese Schrift besitzt italienischen Charakter. Es wäre zu klären, ob etwa ein Italiener in Warschau die Funktion eines Vice-Kapellmeisters innehatte und Hasse vertrat, wenn dieser nicht selbst anwesend war.^{50a} – Uhle hat als Notist in Warschau zweifellos schulebildend gewirkt. Mehrere Stimmenmaterialien lassen erkennen, daß die mit ihm gemeinsam kopierenden „Schreibschüler“ seine Schriftformen regelrecht nachzuahmen bemüht waren. Die Tätigkeit der „Schüler“ bleibt indessen auf Warschauer Materialien begrenzt und setzt sich in Dresden nicht fort.

Zu allen diesen Personen geben die Dresdner Hofmusik-Akten keine Auskunft; hierzu müssen die Warschauer Unterlagen befragt werden. – Folglich erscheinen die Warschauer Schreiber, außer Uhle, im CD-ROM-Katalog unter der Notbezeichnung „Copyists of Warszawa court“ bzw. als „Disciples of Uhle“.

1.4.3. Hasses Wiener und venezianische Schreiber

Zu erwähnen sind hier allein jene Notisten, die in Hasses Auftrag kopiert haben und deren Abschriften häufig Zusätze von Hasses eigener Hand aufweisen. Namentlich können sie nicht benannt werden. Zwei, eventuell drei Wiener Schreiber sind während des Siebenjährigen Krieges (hier vor allem mit Kopiaturen für Warschau) sowie zwischen 1764 und 1773 in dieser Weise tätig gewesen. In Venedig, während Hasses letztem Lebensjahrzehnt, war es dann vorwiegend ein einziger, soweit das anhand der Dresdner Quellen festgestellt werden kann.

1.4.4. Die Grimmaer Schreiber

Neben **Johann Sigmund Opitz** selbst, dessen Frühschrift noch nicht eindeutig erkannt ist (so daß nicht immer feststeht, ob eine Arienabschrift in der Originalfassung von ihm oder von einem anderen Schreiber stammt), der aber im übrigen den Hauptanteil der Grimmaer Hasse-Kompilationen zu Papier gebracht hat, gibt es in der Grimmaer Sammlung bezüglich Hasses nur einen einzigen weiteren Schreiber von Belang: Opitz' übernächsten Amtsnachfolger **Theodor Heinrich Gottfried Reichard** (im Amt 1769–1782). Von Reichards Hand liegen vor Partitur und Stimmen zum Oratorium „Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena“ sowie zum „Te Deum“ D dur – vor allem die erstere Abschrift also sehr spät und nach bisher unbekannter Vorlage. Ansonsten sind Reichard und dessen Vorgänger **Johann Samuel Siebold** höchstens mit Titeleien an der Grimmer Hasse-Sammlung beteiligt.

^{50a} Siehe Studie III, Personenkapitel Uhle.

I.5. Weitere spezielle Ergebnisse der Dresdner Hasse-Katalogisierung.

Eine Zusammenfassung

Rekapitulierend sei festgehalten, daß D-DI heute nur noch teilweise Erst-Kopien von Hasse-*Partituren* verwahrt, nachdem viele davon im 19. Jahrhundert veräußert und statt dessen Nachkopien behalten worden sind. Dennoch ist das heute in DI vorhandene Potential an Hasse-Quellen noch immer jeder anderen Sammlung überlegen durch seine Komplexität, durch die vorhandenen *Stimmenmaterialien* von Ur- und Erstaufführungen (teilweise mit Ergänzungen, die im Laufe der Aufführungstradition dazukamen), durch die für die Werke sowohl hinsichtlich ihrer Entstehung als auch ihrer Niederschrift gegebene Zeitspanne und letztlich noch immer durch seine Authentizität. Der Dresdner Fundus ist somit auskunftsfähig auch für die Bestimmung und Einordnung ehemaliger Dresdner, heute anderweitig aufbewahrter Quellen.

Wie schon eingangs erwähnt, konnte bei der Neukatalogisierung hinsichtlich der Identität der Schreiber und der Datierung ihrer Kopien ein neuer Stand erreicht werden. Gerade Hasses Werk, bei dem nicht nur die Aufführungsdaten von Opern, sondern auch die der Oratorien und teilweise diejenigen von Messen und Requiem bekannt sind, bot beste Voraussetzungen dafür, Abschreibedaten zu bestimmen. Um den Kern ermittelter Schreiber und datierbarer Kopien von ihrer Hand gruppieren sich Einordnung und Datierung auch vieler weiterer Abschriften, die bisher gar nicht oder falsch erkannt worden sind.⁵¹

Darüber hinaus ergaben sich als Neufunde die (wenngleich unvollständige) Partitur zur *Serenata Il Sogno di Scipione* (Warschauer Handschrift; bisher als anonym im Bestand von D-DI aufbewahrt), zu welcher der Warschauer Textdruck von 1758 in D-DI noch vorliegt, und der Text jener Cantata Hasses, welche Faustina am 7. Oktober 1731 sang (die Musik ist verschollen). Ein lapidar als „*Serenata*“ überliefertes Werk (Mus.2477-L-5) konnte als Warschauer Geburtstagskantate für den Grafen Brühl auf der Basis des „Endimione“-Textes von Metastasio erkannt und die Gesamtvertonung der Festa teatrale durch Hasse, die Hansell in *NGrove* registriert, damit dementiert werden. Sechs bei den *Endimione*-Stimmen aufgefundene Reststimmen zu *Alcide al bivio* lassen die Vermutung zu, daß *Alcide* in Warschau zur Aufführung kam oder daß dort zumindest eine Aufführung vorbereitet worden ist.⁵² – Eine nur *Credo*, *Sanctus* und *Agnus* enthaltende Partitur der Es-dur-Messe von 1779, aus dem Fundus der Dreyßigischen Singakademie stammend und als Werk Johann Gottlieb Naumanns in den Bestand von D-DI eingearbeitet, ist außerdem identifiziert und ihrem richtigen Zusammenhang zugeführt worden.⁵³

Aus den Quellen entnehmbar war die Bestimmung von Hasses Antrittsstück 1734 in Dresden (Cantata „Senz’attender“, Mus.2477-J-5) und die richtige Zuordnung der frühen *Siroe*-Sinfonia, die offenbar Johann Georg Pisendel mit seinen Kammermusikern zur Ankunft des neugekrönten Königs von Polen in Dresden 1734 aufführte (Mus.2477-F-38).

⁵¹ Siehe u.a. die Dissertation von Manfred Fechner: *Studien zur Dresdner Überlieferung der Instrumentalkonzerte von G.Ph.Telemann, J.D.Heinichen, J.G.Pisendel, J.F.Fasch, G.H.Stölzel, J.J.Quantz und J.G.Graun*. - Phil.Diss. Rostock 1991. - Fechner hat z.B. jene Schrift, die inzwischen eindeutig **Johann Gottlieb Haußstädtler** zugewiesen ist, auf zwei Kennbuchstaben („O“ und „S“) aufgeteilt. Den von der Verfasserin bereits in ihrem Telemann-Katalog (siehe Anm.4-b) ausgewiesenen **Johann Jacob Lindner** bezeichnet Fechner als „Schreiber I“ usw. Nicht minder sei hingewiesen auf eigene frühere Irrtümer der Verfasserin. Das Identifizieren von Musikalien-Kopisten ist (und bleibt wohl) eine heikle Angelegenheit.

⁵² Hansells Angabe in der *NGrove*-Artikel-Werkliste, das gesamte Material läge vor, trifft nicht zu. Der jetzt nachgewiesene und mit der Signatur Mus.2477-F-123 versehene Stimmenrest wurde erst Jahre nach dem Erscheinen des *NGrove*-Artikels identifiziert.

⁵³ Dieser Zufallsfund läßt es als möglich erscheinen, daß im D-DI-Bestand noch weitere Hasse-Quellen unter falschem Autornamen ruhen. Anhand der Bestandsgröße war es jedoch nicht möglich, in D-DI eine gezielte Suche nach versteckten Hassiana vorzunehmen.

Als besonders authentisch erkannt wurden Partituren, die unter Mitwirkung mehrerer Schreiber entstanden. In Dresden noch heute vorhanden ist z.B. die Partitur zu *Il Re pastore*, Hubertusburg 1755 (Mus.2477-F-81), an deren Anfertigung die Notisten Balch (Atto I), Schlettner (Atto II), Grundig und Kremmler (Atto III: f. 1-28, f.29-50; der Schreiberwechsel vollzieht sich innerhalb der Aria III/6) beteiligt sind. Solche offenbar simultan entstandenen Kopiaturen gingen zweifellos auf einen Auftrag der Königin zurück, die dergleichen als Grundlage für ihre Entscheidungen über die endgültig aufzuführende Fassung benötigte und später auf die für ihren Bestand typische, aufwendige Art einbinden ließ.

Die Warschauer Aufführungsmaterialien lassen einerseits den Unterschied zwischen offenbar sehr guten (Warschauer) und exklusiven (Dresdner Hofkapelle) Aufführungsbedingungen erkennen; andererseits wirkten in Warschau jene Sänger mit, die infolge des Krieges zwar Dresden, nicht aber den Dienst am sächsisch-polnischen Hof verließen. Für sie sind bei Zweitaufführungen älterer Dresdner Opern in Warschau Arien verändert oder neukomponiert worden. Den diesbezüglichen Befund zeigt das jeweilige Warschauer Quellenmaterial sowohl in den Partituren als auch in den Stimmen an, welche letztere außerdem, wenngleich sporadisch, Namen von Musikern der Warschauer Hofkapelle überliefern. In diesem Zusammenhang besonders wichtig sind die Materialien mit den Signaturen Mus.2477-D-14a, -D-21a, -F-63a, -F-87, -F-92, -F-123 (siehe CD-ROM). – Die Partitur Mus.2477-F-87 scheint anzuzeigen, daß die Aufführung von „Nitteti“ in Warschau ohne Hasses Beteiligung vor sich ging. Ein Schreiber mit italienischer Schrift-Physiognomie, der in der Partitur die wesentlichen Veränderungen vornahm, dürfte zugleich als bisher nicht identifizierter Leiter dieser Aufführung anzusehen sein (siehe auch oben, Kapitel 4.2.).

Wie in den Warschauer Materialien, so findet man auch in Dresdner, Neapeler und anderweitigen Werkfassungen Hinweise auf Aufführungen, für die Hasse zwar selbst die Partitur vorbereitete, als deren Dirigent er aber nicht mitwirkte, und zwar in Gestalt von äußerst genauen, ausführlichen Angaben zu Tempo und Charakter der jeweiligen Sätze, bei späten Kirchenwerken sogar mit Einschluß von Vermerken, wann der Chor auf seinen kurz bevorstehenden Einsatz hingewiesen werden soll usw. – In diesem Zusammenhang ist auch auf die Probleme der Aufführungsgeschichte von „L'Asilo d'Amore“ hinzuweisen, die in den Anmerkungen zur Partitur Mus.2477-F-36 erörtert werden.

Des Bemerkens wert sein dürfte die Erkenntnis, daß querformatige Partiturblätter mit senkrechten Mittelfalzen einen Versand per Post hinter sich haben, also von außerhalb geliefert und der Partitur einverleibt wurden (z.B. Mus.2477-F-92), sofern nicht die gesamte Partitur solche Mittelfalze aufweist und auch sie irgendwann und irgendwohin verschickt wurde, bevor sie ihren Einband erhielt. – Aufschlußreich kann Hasses Amtsbezeichnung in Werktiteln sein: „Primo Maestro di Capella ...“ signalisiert eine Niederschrift frühestens 1750, die einfache Bezeichnung „Maestro di Capella di ...“ deutet auf die Entstehung des Werkes und vielleicht sogar der Abschrift v o r 1750 hin.

Auch die Datierung einzelner Arienabschriften kann zu Neuerkenntnissen führen. So ist eine „Olimpiade“-Arie überliefert in einem der zweifellos zwischen 1745 und 1747 in München angefertigten Arienbände der Maria Antonia Walpurgis. Der Kontext dieses Bandes weist auf Venedig vor 1740. Laut Wiel (Nr.377) wurde dort 1738 Pergolesis „Opimpiade“ aufgeführt mit Faustina Hasse in der Rolle der Aristeia. Es dürfte unbedenklich sein, die fragliche Arie als Hasses Einlage für seine Frau in der genannten Aufführung anzusehen. Daß Hasse die Komposition dann 1755/56 in seine eigene Vertonung dieses Librettos aufnahm (hierbei sang Faustina nicht mehr!), läßt auf seine Zufriedenheit mit der alten Vertonung schließen.

Daneben zeigt der hier vorgelegte Katalog auch Wiederverwendungen älterer Vertonungen in ganz neuem Zusammenhang durch Hasse selbst, bei Arien sogar mit neuen Textierungen, die mit Blick auf die angeblich zwangsläufige Affekt-Einheit von Wort und Ton zum Grübeln anregen (siehe „La Clemenza di Tito“, Neapel 1759, Mus.2477-F-23). Dergleichen dürfte sich jedoch auf *scritture* in Hasses vorgeschrittener Lebenszeit konzentrieren. Geringer wiegt dem

gegenüber etwa die Wiederverwendung des Schluß-Coro aus „La Clemenza di Tito“ (Dresden 1738) in „Adriano in Siria“ (Dresden 1752). Bei Einzelüberlieferung des Coro in der Original- wie auch in der bearbeiteten Fassung ergeben sich allerdings Probleme bezüglich der Zuordnung zu einem der beiden Werke.

Nur hingewiesen sei vorerst auf den Sachverhalt der für ein Werk unterschiedlich überlieferten Instrumentation einzelner Nummern. Hier sind minutiöse Untersuchungen vonnöten, um den Authentizitätsgrad der jeweiligen Quelle klarzustellen und Abweichungen als authentisch oder als speziell auf eine fremde Aufführung zugeschnitten zu erkennen oder gar den Abschreiber dafür verantwortlich zu machen.

Insgesamt – und vor allem bei den Dresdner Partituren – hat man das Phänomen der „mitlaufenden“ Holzbläser zu berücksichtigen, nicht weniger das der bc-Besetzung. In Opern und großbesetzten Kirchenwerken dürfte letztere neben einem Tasteninstrument grundsätzlich vlc, cb, theorbe und fag umfassen, auch in Werken, deren Quellen diese Besetzung nicht signalisieren. Hinweise in org-Stimmen wie „Solo“, „Tutti“ usw. sind lediglich Hilfen für den Organisten, der seine Registrierung auf kleine oder große Vokalbesetzung der jeweiligen Takte abstimmen muß; sie bedeuten also keine direkten Anweisungen zur bc-Besetzung.

Ein besonderes Kapitel bilden die Mehrfachfassungen von Werken. Sie sind in D DI oft nebeneinander überliefert, so die Messen in D (Mus.2477-D-45, -D-50 und -D-49) und in F (-D-42, -D-47, -D-3, -D-46) sowie das Oratorium „Il Cantico di tre fanciulli“ (Mus.2477-D-8, -D-10, -D-11, -D-8).⁵⁴ Bedingt gilt das auch für Opern und für weitere Werke Hasses, die in Dresden im Laufe der Zeit mehrfach zur Neuaufführung kamen. Hier geben genaue Inhaltsbeschreibungen und hinweisende Anmerkungen eine Hilfe zum Erkennen der jeweiligen Fassung.

Erstmals genau untersucht wurde schließlich der Anteil fremder Libretto-Einlagen an Texten von Metastasio und – besonders – von Zeno bei Hasse-Opern. Sofern es sich um Werkfassungen handelt, die in Dresden erstaufgeführt wurden, konnte zumeist der jeweilige italienische Hofpoet und Regisseur am Dresdner Hof als Autor in Vorschlag gebracht werden (ausgenommen jene Zeitspanne, in der dieser Posten nicht besetzt war). Mit **Stefano Benedetto Pallavicini**, **Claudio Pasquini** und **Giovanni Ambrogio Migliavacca** standen namhafte Librettisten zur Verfügung. Bekannt ist das „Gastspiel“ des **Michelangelo Boccardi** in Dresden 1731, wozu in Kapitel I.6.4. noch Näheres in die Debatte geworfen wird. – Auf jeden Fall sei hier die Anregung gegeben, sich den Librettisten-Fragen einmal näher zuzuwenden.

⁵⁴ Auf die unterschiedlichen vorhandenen Fassungen der *Miserere* c moll und d moll hat die Verfasserin bereits in ihrem Siena-Referat von 1983 hingewiesen (siehe Anm.4-a: S.479f. und 482f.)

I.6. Anhänge

I.6.1. Beobachtungen zu den Dresdner Hasse-Einbänden bzw. -Umschlägen als Zeichen ihrer Provenienz (Nachtrag von 2009)⁵⁵

Einer speziellen Betrachtung zu unterziehen sind die Musikalien-Einbände aus der KPMS, also vorwiegend aus dem Privatbesitz mehrerer Mitglieder der wettinischen Familie, dazu diejenigen der Katholischen Hofkirche (teils mit Umweg über die KPMS in die KÖB gelangt) sowie die „originären“ Sammlungsstücke der KÖB. Die weiteren in Kapitel I.3 beschriebenen Bestandsgruppen mit Hasse-Kompositionen können hier übergangen werden, weil sie als Bibliothekszugänge nach 1945 geschlossen beieinander geblieben sind und nicht, wie die oben genannten, eine partielle Weiterverteilung erfahren haben, also auch außerhalb von D-DI nicht anzutreffen sein werden.

Vor allem die älteste, in vieler Hinsicht kostbarste Sammlung, die der Königin Maria Josepha, und die ausgedehnte Sammlung ihres Enkels Friedrich August (des Gerechten) weisen heute ganz erhebliche Lücken auf, besonders im Bereich der Partituren, welche später offenbar veräußert, getauscht oder verschenkt worden sind und sich heute in auswärtigen Bibliotheken befinden.

Die Beschreibung der verschiedenen Bindearten und die Abbildung von Beispielen ist ebenso geeignet zur Identifizierung von Hasse-Quellen Dresdner höfischer Herkunft fern von ihrem Ursprungsort wie zum Gewinnen von Erkenntnissen auch zu Inhalt und Charakter der einzelnen Sammlungen selbst. Aufgrund des Verlustes wichtiger alter Kataloge und des häufigen Mangels an Eindeutigkeit bezüglich der Angaben zum jeweils katalogisierten Exemplar in den noch vorliegenden Verzeichnissen bleiben allerdings Fragen offen, deren Lösung tiefer schürfender Untersuchungen bedürfte, als sie hier geleistet werden konnten.

I.6.1.1. Die Sammlung der Königin Maria Josepha

Wohl bald nach Hasses Dienstbeginn in Dresden, 1734, kamen bei der nunmehrigen Kurfürstin und Königin jene kunstvollen Bindungen in Gebrauch, die den Eindruck von Leder-„Intarsien“ erwecken. Für die Kurprinzessin waren rote Maroquin-Einbände angefertigt worden (z.B. an Lotti-Opern noch zu sehen); jetzt folgten Kalbslederbände, von deren ursprünglicher rehbrauner Farbe auf den Deckeln nur jeweils eine Art breiter Rahmen durch Abdecken belassen wurde, die übrigen Flächen aber durch vermutliche Ätzbehandlung eine dunklere Marmorierung erhielten. An den liniengenauen Farbzonengrenzen (sie wirken wie die Grenzen zwischen zwei Sorten von Leder, die „Rahmen“ somit wie eingefügte „Intarsien“) befinden sich schmale Leisten von Goldornamenten, in den Ecken jeweils besondere Schmuckelemente, und die Bandrücken sind sowohl goldverziert als auch mit Ziegenlederschildchen beklebt: rot für die Autorangabe, dunkelgrün für den Werktitel, beides in Golddruck. Auf den Vorderdeckeln weisen die Stimmenbände zusätzlich goldgeprägte Werktitel und Stimmbezeichnungen auf. Die Vorsätze bestehen aus Buntpapieren mit verschiedenen Pfauen- und Marmormustern, Modelldrucken oder aus sogenanntem nicht gezogenem Kleisterpapier; sämtliche Bände sind mit Goldschnitt versehen, alle Hasse-Bände in Querformat gehalten.⁵⁶

Derart ausgestattete Orchesterstimmen – gebunden nach Beendigung ihrer praktischen Verwendung – dürften ihresgleichen suchen. Daß mit dem Tod der Königin (17.11.1757) die

⁵⁵ Die Verfasserin dankt herzlich Herrn Lars Spreer, Referatsleiter Restaurierung/Buchbinderei der SLUB, für die fachmännischen Hinweise zu allen Fragen der Beschreibung von Material und Bindetechnik.

⁵⁶ Daß prinzipiell aber auch hochformatige Kopialien „Intarsien“-Bände erhalten konnten, beweisen die Stimmen zu G.A. Ristoris „Divoti Affetti“ Mus.2455-E-500, geschrieben von J.G.Morgenstern. Zu diesen Stimmen siehe den Artikel Morgenstern in Studie III.

Aufträge zur Herstellung von „Intarsien“-Einbänden sofort aufhörten, beweisen ungeunden gebliebene Stimmenmaterialien wie Mus.2477-F-7a (Ezio, 1755), F-68a (Solimano, 1753) und sogar F-58a/b (Natal di Giove, 1749). An später als 1757 entstandenen Kopialien sind diese Einbände grundsätzlich nicht zu finden. Hingegen legen Einbände anderer Art bei Hasse-Kopien der Königin – wie bei den Ariensammlungen Mus.2477-F-107 und F-108 zu finden – deren Entstehungszeit vor der Einführung der „Intarsien“-Bindung nahe.

Interessant dürfte die Erkenntnis sein, daß zwei der noch vorhandenen Materialien (Mus.2477-D-7a und F-37) von Peter August (Lebenszeit 1726–1787) geschrieben sind, der bisher mit der Sammlung der Maria Josepha nicht in Zusammenhang gebracht worden ist. Die Handschrift wirkt völlig ausgereift. Vermutlich sind beide Kopialien, bezogen auf die Maria-Josepha-Sammlung, recht spät zu datieren, aber so, daß sie noch die „Intarsien“-Bindung erhalten konnten (d.h. wesentlich früher, als auf den RISM-Titelaufnahmen von 1999 vorgeschlagen).

1.6.1.2. Die Sammlung Warschauer Aufführungsmaterialien von König August III.

Mit dem Privatbesitz der Wettiner kamen Ende 1763, nach dem Tod Augusts III. und dem Zusammenbruch der Sächsisch-Polnischen Union, offenbar auch Musikalien aus Warschau nach Dresden, die hier, mit Ausnahme der Kirchenmusikalien, nicht mehr gebraucht wurden; teils gelangten sie in irgend einen Bereich der späteren KPMS, teils – vielleicht mit Umweg über die Hofkirche – in einen Orchesterfundus, aus dem ab 1765 das Opernarchiv erwuchs. Eine Epoche war zu Ende gegangen, das Interesse an den Musikalien erloschen.

Vielleicht zählen ein Satz Orchesterstimmen, geheftet in grüne Kleisterpapierumschläge und mit beschrifteten Etiketten versehen (Mus.2477-F-85b), sowie ein Material zu einer Solomotette (Mus.2477-E-37,2) mit hellem Papierumschlag zu den wohl wenigen Musikalien, die heute noch in original Warschauer äußerer Gestalt erhalten sind. Sowohl bei dem Halblederband des *Endimione* (Mus. 2477-F-117)^a als auch bei sämtlichen hellblauen Papierbroschuren für Warschauer Stimmen und Partituren deutet alles auf Anfertigung in Dresden nach 1763 hin. Das gilt nicht minder für die wenigen noch existenten Steckfutterale (Mus.2477-D-21a, F-63a, L-5a), zumal C.G.Uhle, der in Warschau tätig gewesene Hofnotist, diese Arbeiten sachkundig überwacht haben könnte; jedenfalls hat er zum Schluß die Etikettenbeschriftung für die Futterale wie für die hellblauen Hefte ausgeführt. Steckfutterale (wenngleich ohne Lederbezug) begegnen auch bei weiteren Dresdner Materialien.⁵⁷ Und bei den hellblauen Umschlägen selbst deutet alles auf Dresden hin: dieses hellblaue Papier ist von gleicher Art wie das in der Hofkirche verwendete (siehe unten Abschnitt 1.6.1.5), die aufgeklebten weißen, hübsch geschnittenen Etiketten sind, gleich den Hofkirchen-Etiketten, von Uhle beschriftet. – Verheftungen des Inhalts, wie in der RISM-Titelaufnahme zu Mus.2477-L-5a belegt, erweisen hingegen nur die nachträgliche buchbinderische Bearbeitung als solche, nicht deren Entstehungsort.

^a Bei Manuskriptschluß erfuhr die Verfasserin, daß Dr. Annegret Rosenmüller bei RISM-Arbeiten in D-LEu eine inhaltliche Verbindung zwischen Mus.2477-F-117 (*Endimione*) und der heute in D-LEu (N.I.10266) befindlichen ehemaligen KPMS-Partitur von B. Galuppi *Attalo* festgestellt hat. Demnach sind nicht nur die dreisätzige Sinfonia und die Aria „Lungi da te ben mio“ (im Original I/2, in der Serenata Aria Nr.3) von Galuppi in das angebliche Hasse-Werk übernommen worden, sondern das heutige D-Leu-Exemplar diene dabei als Vorlage: Wie die als Rollenbesetzung eingetragenen Namen von Vertreterinnen des polnischen hohen Adels und von italienischen Sängern im polnisch-sächsischen Hofdienst (darunter „Pasqualino“) nahelegen, muß die Partitur sich während des Siebenjährigen Krieges in Warschau befunden haben. Die Entstehung des Pasticcios *Endimione* in Warschau wird dadurch umso sicherer.

⁵⁷ So bei der Stimmensammlung für die „Pillnitzer“ Opernbearbeitungen 1765ff; siehe den Personenartikel G.Chr. Balch in Studie III.

Einige der Hasse-Partiturbände, die dem König in Warschau vorgelegen haben, übernahm sein Enkel Friedrich August III. später in seine Sammlung, wie die hierfür typischen „Franzbände“ beweisen, siehe Mus.2477-F-3 (Artaserse 1760), F-87 (Nitteti 1759), F-92 (Zenobia, 1761) und F-93 (Trionfo di Clelia, 1762). Das läßt darauf schließen, daß nicht nur die Inhalte dieser Bände, sondern überhaupt die meisten Partituren und Stimmen aus Warschau buchbinderisch unversorgt nach Dresden gekommen sind.

Als Besonderheit seien schließlich die drei Handschriften der Solomotette *Quando Jesus est in corde* erwähnt. Zu einem ältesten Stimmensatz (Mus.2477-E-37,1) mit 18 Stimmen, geschrieben von Kremmler I und Grundig und auf vl 1₁ mit dem Konzertmeisterzeichen „S. P.“ versehen, gesellen sich ein zweiter (Mus.2477-E-37,2) mit 20 Stimmen aus Warschau – er wurde bereits oben erwähnt – und ein dritter (Mus.2477-E-37,3) als nur einfacher Stimmensatz, möglicherweise eine ganz frühe Reinschrift von Copyist x 5. Zum ersten und zum dritten gehören heute Papierumschläge, deren Aufschrift „Sig.Pasqualino“ von der Hand eines in Warschau wirkenden Italieners stammt. Diese Hand findet sich, neben derjenigen von Mattia Gerardi, in der *Nitteti*-Partitur Mus.2477-F-87 von 1759 (siehe Studie III, Kapitel Uhle); der Sängername erweist – wie auch die oben in Anmerkung a) erwähnte Galuppi-Partitur – die Anwesenheit des Kastraten Pasquale Bruscolini in Warschau. Dort müssen sich vorübergehend alle drei Stimmensätze der Hasse-Motette befunden haben, denn besagte beide Umschläge befinden sich heute bei E-37,1 und E-37,3, also nicht bei den Stimmen von Warschauer Hand. Anhand zahlreicher Beispiele für eigentlich zusammengehörige, beim Katalogisieren und Einpacken von Uhle – auch von ihm liegt ein blauer Titelumschlag vor – aber nicht als zusammengehörig erkannte Materialien ist nicht anzunehmen, daß etwa das Kremmler-Uhlig-Material Dresden nie verlassen hat und das Warschauer Material eventuell nach den Stimmen von x 5(?) angefertigt worden ist; allerdings ist die ursprüngliche Zugehörigkeit der „Pasqualino“-Umschläge heute nicht mehr feststellbar.

I.6.1.3. Die Sammlungen der Kurprinzessin, Kurfürstin und Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walpurgis

Ihre ältesten Hassiana brachte die junge Kurprinzessin 1747 nach Dresden mit. Die darunter befindlichen Partituren sind von Münchner Notisten auf einem hohen querformatigen Papier geschrieben und in tiefbraune Ganzlederbände gebunden, deren Deckel in Blindprägung kleine Randzierleisten aufweisen sowie die römische Zahl der Sammlungsnummer und einen Kurztitel (ein dazugehöriger, gleichartig gebundener Katalog in kleinquer 8° ist vorn auf S. 17 erwähnt). In Dresden kamen alsbald besonders schöne Widmungsbände hinzu, gehalten im „Dresdner“ Querformat und gebunden in durchgehend farblich behandeltes (geätztes) braunes Kalbsleder nach Art des (unbearbeiteten) Grundmaterials der „Intarsien“-Bände und geschmückt mit schmalen oder breiteren Goldornament-Rändern (die breiten als Schabracken oder Blumenmuster), in einem Fall (Mus.2477-J-3) mit Goldwappen auf den Deckeln, dazu Rückenvergoldung und Goldschnitt und Vorsätze aus Buntpapier.

Spätestens 1756, nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges und der damit verbundenen Unterbrechung des Opernbetriebs, begann Maria Antonia, in Fortsetzung einer schon in München begonnenen Gepflogenheit, die Anfertigung einfacher Stimmensätze (mit einer General-Vokalstimme) von Hasse-Opern für ihre private Verwendung in Auftrag zu geben: Mus.2477-F-48a und F-55 (*Spartana generosa* und *Demofonte* von 1747 und 1748) sind geschrieben vom Hofnotisten Kremmler I, der zum Zeitpunkt der Rückkehr des im Verlauf des Krieges nach Prag und München ausgewichenen Thronfolgerpaares nach Dresden (30.1.1762⁵⁸) nicht mehr lebte. Auch die von Grundig (F-33) und Schlettner (F-62, F-64) geschriebenen Stimmensätze könnten der Vorkriegszeit entstammen; ab 1762 (Rückkehr des

⁵⁸ Laut Oberhofmarschallamts-Journal 1762, D-Da OHMA.O.IV.157.

Kurprinzenpaars nach Dresden) anzusetzen sind hingegen die 15 von Peter August angefertigten Stimmensätze. Dem entsprechen die Bindungen: zu den generell mit grün-goldenem Brokat- oder Ornament-Papier bezogenen Deckeln kommt bei den Kremmler-Kopien Halbpergament, bei denen Peter Augusts braunes Halbleder; die Grundig- und Schlettner-Kopien sind nur mit grün-goldenem Prägedruckpapier broschiert, desgleichen die späteste Peter-August-Kopie, während die vorletzte (*Egeria*, Wien 1764) ungebunden blieb: 1764 war für die Witwe ein absolutes Trauerjahr (ihr Gemahl Friedrich Christian starb im Dezember 1763), es verlief wohl ohne eigenes Musizieren.

I.6.1.4. Die Sammlung Friedrich Augusts des Gerechten

Im *Vortrag* des Directeur des plaisirs von Koenig vom 12.12.1768 beim jungen Kurfürsten Friedrich August (reg. 1768–1827), worin es um die Ausgaben für Musik und Theater im letztvergangenen Halbjahr geht, befindet sich der Passus: „*Es sind auch die für Ihro Königl. Hoheit der[sic]Höchstselig verstorbenen Dauphine geschriebene Opern in 38 Bände à 1 rl. 16 gl. gebunden worden, welche zusammen 63.Thlr: ausmachen.*“^{*} Nach dem Tod der Dauphine Maria Josepha, geb. Prinzessin von Sachsen (1731–1767), war ein Versand der für sie angefertigten Kopialien hinfällig geworden. Sehr wahrscheinlich hatte sie Friedrich August binden lassen, um sie selbst in Besitz zu nehmen. Es müssen Hasse-Opern gewesen sein, die die Dauphine sich aus Dresden bestellt hatte, und ihr Neffe Friedrich August entschied sich für die Abschriften, obwohl er das diesbezügliche Musikalien-Erbe seiner Mutter (und somit auch dasjenige seiner Großeltern) zu erwarten hatte, ja, er ließ sich, wie aus den *Berechnungen* hervorgeht, noch zusätzlich einzelne Werke Hasses in Partitur abschreiben. So wurden diese Kopialien zum Grundstock seiner eigenen Sammlung, zu der, wie zu denjenigen der älteren Sammlungen auch, sich im Laufe der Zeit zahlreiche Geschenke und Erwerbungen von außerhalb gesellten.

Die für den Kurfürsten (und späteren König) typische Bindeart – übrigens auch im gesamten Bereich des gedruckten Buchs anzutreffen – ist der in den halbjährlichen *Berechnungen* des Oberhofmarschallamts so genannte „Franzband“: rehbraunes Leder für normalerweise im Querformat gehaltene Kopiaturen, die Deckel glatt bezogen, die Deckelkanten und die Rücken mit Goldmustern geprägt, der Vorsatz aus diversen Sorten von Buntpapier⁵⁹ gestaltet. Die Rücken (heute teilweise defekt) waren wohl überwiegend mit goldbedruckten Autor- und Titelschildchen in rotem und dunkelgrünem Ziegenleder beklebt. Einheitlich ist der ringsum rote Schnitt, der heute selbst dann eine Musikhandschrift als zur Sammlung gehörig erkennen läßt, wenn durch Wassereinwirkung von 1945 der Einband zerstört wurde und gänzlich abhanden gekommen ist.

Bereits erwähnt wurden einige Hasse-Partituren aus der Warschauer Sammlung Augusts III., die der Enkel in seine Sammlung übernahm und in gewohnter Weise binden ließ (wann dies geschah, ist noch unbekannt).

Zur späteren Entwicklung der Einbände der hier besprochenen Sammlung sei, da Hasse nicht mehr betreffend, nur vermerkt, daß aus Kostengründen die Bücher-Bindung zu Halbleder /Glatt-papier (z.T. mit Spiegel-Monogramm-Stempel in der Mitte des Vorderdeckels) überging, die Bindung der Opern- und Oratorienpartituren beibehalten wurde, die zahlreicher werdenden Widmungsgeschenke jedoch rote und grüne Maroquin- oder Maroquin-Imitat-Bindungen aufweisen.

^{*} D-Da, Loc.910/1, 367v.

⁵⁹ Nach Befund von Lars Spreer sind überall dort, wo nur noch die Innendeckel eine Buntpapierbeklebung zeigen, ursprünglich auch mit Buntpapier kaschierte Vorsätze vorhanden gewesen, aber bereits vor sehr langer Zeit sorgfältig herausgetrennt worden, vermutlich für anderweitige Wiederverwendung. Das gilt ebenso für die Sammlungen der Maria Josepha und der Maria Antonia Walpurgis.

I.6.1.5 Die Bände und Umschläge der Hofkirchen-Musikalien

Anders als bei den Privatsammlungen ist für die Erscheinungsform der Hofkirchen-Musikalien stets die praktische Nutzbarkeit entscheidend gewesen, die Repräsentation spielte keine Rolle. Zudem unterlagen Materialien viel gespielter Werke dem natürlichen Verschleiß oder gingen verloren und mußten teilweise bis vollständig nachkopiert werden. Wie schon weiter vorn erwähnt, kommen die umfangreichen Verluste an Hofkirchen-Musikalien von 1945/46 durch Abtransport nach Rußland hinzu, so daß die Aussagemöglichkeiten zu diesem Sammlungskomplex heute begrenzt sind. Bezogen auf Hasses Werke erscheint die Situation jedoch als relativ gut: Zwar wurden Hasses Autographe nicht angekauft; da aber seine Kirchenmusik aber jahrzehntelang im Repertoire verblieb, sind schon um die Zeit vor Hasses Weggang zahlreiche Partiturskopien angefertigt worden, um den Kirchen-Compositeurs als Aufführungsgrundlage zu dienen. Diese Kopien weisen charakteristische Einbände auf, die zu datieren indessen schwer fällt. Vermutlich sind etliche Bände nach Verschleiß der ursprünglichen erneuert worden. Manche dürften auch, nach ausgebliebener Nutzung der Kopialie, Jahrzehnte nach ihrer Anfertigung zwecks besserer Archivierung erstmals gebunden worden sein (z.B. die von Kremmler II u.a. geschriebenen Solomotetten Mus.2477-D-20 ff.). Diese querformatigen Halblederbände mit rotbräunlichem Marmorpapier-Überzug, wohl aus der Zeit um 1830, sind sehr typisch für die Hofkirchen-Sammlung; sie lösten ähnliche ab, bei denen für den Pappüberzug ein schwarzes Kleisterpapier benutzt wurde, welches ein wohl nicht mehr benötigtes Behördenpapier mit Rubrikenvordruck zur Grundlage hatte. Alle diese Querbände tragen auf dem Vorderdeckel ein hübsch geformtes Etikett, zumeist ohne originale Beschriftung. Wiederum vor diesem schwarz-grauen Papier, d.h. im 18. Jahrhundert, war ein hellblaues in Gebrauch, ähnlich jenem, welches für die Warschauer Materialien verwendet wurde. Beschädigte Einbände lassen manchmal Reste mehrerer auf den Pappdeckeln übereinander geklebter Papiere erkennen.

Das hellblaue Papier diente insbesondere auch als Umschlag für ungebundene Stimmensätze, wobei dieser – wie auch die Umschlagseite dünnerer Partituren – ein viereckiges Etikett aufgeklebt erhielt mit Angabe von „Schranck“, „Lage“ und laufender „No.“, rot geschriebenem Stücktitel sowie Notenincipit (solche Etiketten erhielten z.B. auch die blauen Broschuren der Baldan-Partiturskopien von Kirchenwerken Galuppis).

In Korrespondenz zu einem Bandkatalog fertigte die Etiketten zuerst der Hofnotist Uhle an, und sein Stiefsohn Funke setzte das Werk fort: siehe die Ausführungen vorn unter 3.2. und siehe in der Liste I.6.2. etwa Mus.2477-D-44 und D-48. Daß die Aufschriften auf Umschlagseiten und –Etiketten von der Hand des Kirchen-Compositeurs Johann Georg Schürer, die ebenfalls „Schranck“ und „Lage“ bezeichnen, früher zu datieren sind als die Uhleschen, kann vorerst nur vermutet werden. – Jedenfalls stammen von Uhles Hand auch die ganz gleichartig gestalteten Etiketten auf den hell beigefarbenen Umschlägen für die Inhalte des berühmten „Schranck II“ oder „Sinfonie-Schrank“⁶⁰. Dieser in der Hofkirche befindliche Schrank enthielt vor allem die Instrumentalmusik-Sammlung, die die Königin Maria Josepha aus Pisendels Nachlaß gekauft und dem Kapellfundus zur Nutzung überlassen hatte. Es gehörten dazu auch Opernsinfonien Hasses.

⁶⁰ Eintrag aus dem 19. Jahrhundert von noch nicht identifizierter Hand auf dem Vorsatz des Uhle-Katalog-Bandes III, Bibl.-Arch.III Hb 788,3: „In dem sogenannten Sinfonie-Schranke befinden sich zahlreiche kurze Orchesterstücke (ohne Partitur) von verschiedenen Componisten. Diese Stücke (Sinfonie oder Sonate genannt) wurden früher während eines Theiles der heil. Messe gespielt. Seit Reissiger traten an deren Stelle die Graduale vocaliter.“, erstmals nachgewiesen von der Verfasserin in ihrem Referat „Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek“ auf der Telemann-Konferenz Magdeburg 1981, siehe KB Magdeburg 1983, Tl.2, S.63ff, speziell S.67. – Dem Eintrag dürfte schon bald die Überführung eines Teils, wenn nicht der Gesamtheit, der Pisendel-Sammlung durch Moritz Fürstenau in die KPMS gefolgt sein.

I.6.1.6. Weitere Hasse-Abschriften aus der KPMS

Nicht exakt zuordnen lassen sich einige Partituren, deren Einbände durch Wassereinwirkung 1945 z.T. zerstört sind oder dem späteren 19. Jahrhundert entstammen (dunkelgrün Halbleder mit „barocker“ Goldverzierung auf dem Rücken). Das gilt auch für jene Teil- und Voll-Autographen Hasses wie Mus.2477-D-2 und E-40, die der Meister in späten Jahren seiner alten Herrschaft von Venedig aus zusandte und deren erster Verbleib unklar ist: nahmen Maria Antonia oder Friedrich August der Gerechte sie zunächst in ihre Privatsammlung auf (wie ein Vermerk Schürers auf der Titelseite der Hofkirchen-Abschrift D-46 vermuten läßt), oder überließen sie sie, zumindest zeitweilig, der Hofkirchenpraxis? – Nur bei Mus.2477-F-98 (*Sorella amante*) plädiert die Verfasserin, trotz des Einbandes von 19.2d, für ein Sammlungsstück Maria Josephas, welches ihr wohl einst vom Autor geschenkt, dann aber vergessen wurde, zumal das Werk mit seinen Rollen in neapolitanischem Dialekt zur Aufführung in Dresden wenig eignete.

Außerdem sind zu diesem Teil der KPMS Einzelstücke zu zählen, die ihr einzeln oder innerhalb größerer Schenkungen bis gegen Ende ihrer selbständigen Existenz (1896) zugingen.

Diese Einbände sind ohne Signifikanz für die Dresdner Hassiana.

I.6.1.7. Hasse-Bestände der KÖB bzw. der SLB vor 1945

Die konkreten Provenienzgänge der alten Hasse-Kopien mit KÖB-Signaturen und/oder -Stempeln sind unbekannt. Zumeist dürften die Stücke mit Nachlässen oder Schenkungen ins Haus gekommen sein. Bekannt ist der Ankauf des Nachlasses von Hofnotist Dachselt 1805.⁶¹ Erstaunlicherweise ließ sich bisher davon nichts verifizieren, und im KÖB-Bereich befindet sich auch keine Hasse-Kopie von der Hand Dachselt. Wie weit dies eine Folge der anhand Kriegsverlusts von entsprechenden Unterlagen konkret nicht mehr verfolgbaren „Dubletten“-Abgabe durch die Bibliothek ist, bleibt gleichfalls offen. – Einem wesentlich späteren Nachlaß, dem des Chordirektors Christian Wilhelm Fischer, entstammt ein „postumer“ Hasse-Zugang mit der interessanten Beischrift „aufgeführt im historischen Concert am 7 Nov. 1851“ (siehe I.6.2.7).

An den Hasse-Kopien der KÖB-Sammlung fällt auf, daß es sich überwiegend um für den Verkauf hergestellte Klavierauszüge und Arien-Partituren von Opern handelt, oft in einem niedrigen, aber langen Querformat geschrieben, wie es in den höfischen Sammlungen nicht auftritt. Die Schreiber sind mit Ausnahmen unbekannt, es muß also Berufsschreiber gegeben haben, die für den eigenen Vertrieb arbeiteten, wobei zu fragen bleibt, wer ihnen die Abschreibvorlagen leihweise oder käuflich überließ. Auch bei den vom Hof her bekannten Schreibern, Balch und „x 6“, ist von Produkten für den Verkauf auszugehen, zumal Balch Anfang der 1750er Jahre ja als Lohnnotist arbeitete und „x 6“ wohl nie einen anderen Status am Hof hatte.

Ein KÖB-Katalog, der Aufschluß über die Zugänge mit fünfstelligen Nummern (Bereiche 26000 und 27000) geben könnte, ist offenbar Kriegsverlust. Gültig waren dann bis zur Einführung der dreiteiligen Einheitssignaturen (ab 1926) kleine gelbe Schildchen mit einfachen „Mus.“-Signaturen.

Außerhalb der Betrachtung bleiben können die vereinzelt antiquarischen Erwerbungen der SLB vor 1945 sowie die Nachkriegszugänge.

⁶¹ O. Landmann und W. Reich: Führer durch die Musikabteilung, Dresden 1980, S.38

I.6.1.8. Nachkriegszugänge der SLB.

Wie schon eingangs festgestellt, hat es hierbei keine nachträglichen Weiterveräußerungen gegeben. Innerhalb der nunmehrigen SLUB aber sind die Sammlungszusammenhänge dieser Zugänge hinlänglich dokumentiert.

I.6.1.9. Hasse-Drucke

gehören nicht zum Gegenstand der vorliegenden Untersuchungen, sind aber in der nachfolgenden Liste der Vollständigkeit halber mit Signatur und Titelstichworten nachgewiesen.

In die nachfolgende Überblicksliste wurden auch Kurzangaben zu den Schreibern aufgenommen, weil sie erstens aussagefähig für den Inhalt der einzelnen Sammlungen sind und zweitens in Einzelfällen eine Korrektur oder zumindest Präzisierung gegenüber den Angaben auf der Hasse-Katalog-CD-ROM darstellen. Gelegentlich – wie bei der Zuordnung von zwei Peter-August-Kopien zur Sammlung der Maria Josepha – führt dies z.B. zu einer Vordatierung der betreffenden Kopie. Die benutzten Abkürzungen sind der übersichtlichen Anordnung der Liste geschuldet; Auflösungen bieten die RISM-Titelaufnahmen der Sonder-CD-ROM des Hasse-Katalogs oder der allgemeine RISM/A/II-Datenpool.

I.6.2. Zusammenstellung der Dresdner Hasse-Musikhandschriften nach Provenienzen und Einbänden, mit aktualisierten Kurzangaben zu den Schreibern

Zur Beachtung: sämtliche Signaturen, sofern nicht komplett angegeben, sind zu ergänzen mit dem Vorsatz „Mus.2477-“; vollständig heißen sie dann also „Mus.2477-D-7a“ usw.

I.6.2.1. die Sammlung der Königin Maria Josepha

„Intarsien“-Einbände

D-7a	St. Petrus / St. quer, P. August / Intarsie, Kamm-Marmor
D-8	Cantico [1734] / P. quer, Kremmler I + Grundig / dito; Modelldruck auf Kleisterpapier
D-12	Le Virtù [1737] / P. quer, Kremmler I / dito (2 Rückenschildchen), Kleisterpapier bunt, nicht gezogen
D-12a	desgl. / St. quer, Grundig / dito m. Titelaufdruck; Kleisterpapier bunt
D-13a	Giuseppe [1741] / St. quer, Grundig+Schüler/ dito; lila Blumenmuster auf weißem Grund (Modelldruck)
D-18a	Caduta [1745] / St. quer, Kremmler+Grundig/m. Titelaufdruck, groß-bunt Pfauen
D-19a	Deposizione [1747] / St. quer, Grundig+Morgenstern+KremmlerI+Haußstädler / ungebunden in Bindemappe (Hldr, Rückentitel, braune Kiebitzdeckel)
D-20a	Elena [1746] / St. quer, KremmlerI usw. / Vorsatz wie D-13a
F-2a	Artaserse [1740] / St. quer, Grundig+Morgenstern / Vorsatz Marmor bunt
F-2b	desgl. / St. quer, Grundig, KremmlerI u.a. / m. Aufdruck; Schneckenmarmor
F-7a	Ezio [1755] / St. quer, Grundig / ungebunden
F-9a	Cleofide [1731] / St. quer, Grundig / m. Aufdruck ; Kamm-Marmor bunt

- F-11a Cajo Fabrizio [1734] / St.quer, Grundig+Morgenstern+KremmlerI / mit Titelaufdruck; rot-buntes Kleisterpapier
- F-12a Demetrio[1740] / St.quer, Grundig+KremmlerI / m.Aufdruck; Kamm-Marmor
- F-24a Irene [1738] / St.quer, Grundig / m. Aufdruck, siehe D-13a
- F-28a Numa [1741/42] / desgl. / m. Aufdruck; Pfauenmarmor
- F-32a Lucio Papirio [1742] / desgl. / desgl.
- F-35a Didone abb. [1743] / desgl. / desgl.
- F-37 Asilo d'Amore [1743] / P.quer, nur vol.2!, P.August / (beschädigt: nur weißer Vorsatz?)
- F-39 Ipermestra [ca.1750] / P.quer, 1vol., KremmlerI+Grundig(Aria I/10)+aut. / Modelldruck (kl. violette Streublümchen auf weißem Grund)
- F-58a Natal di Giove-Sinf. [1749] / St.quer, Grundig / völlig ungebunden; von der Aufführung 1749
- F-58b Natal di Giove (übriges Material) / St.qu., Grundig / völlig ungebunden; von der Aufführung 1749
- F-68a Solimano [1753] / 1Rest-St. quer, Grundig / (unbeschnitten, ungebunden)
- F-98 Sorella amante [1729] / P.quer, aut. / Hldr 19.2d, nach 1945 mit Wolkenpapier beklebt
- F-100 D.Tabarrano [1737] / P.quer, 1vol., KremmlerI/ mit Titelaufdr., Vorsatz Kriegsverlust
- F-101 Il Tutore [1738] / P.quer, 1vol., KremmlerI+Zelenka-Schreiber ZS 2+Grundig / o. Titelaufdruck, Vorsatz Kriegsverl.
- F-102 Rimario e Grill. [1737] / P.quer, 1vol., KremmlerI / m. Titelaufdruck, Vorsatz Kriegsverlust
- J-4 Cantata... Regina... 1747 / P.hochquer, 1vol, KremmlerI / auf beschädigtem Rücken Rest eines Etiketts von A.B.Fürstenau
- L-1 Cantata pastorale [1734] / P.quer, Grundig+KremmlerI / Kleisterpapier bunt
- L-1a Cantata pastorale [1734] / St.quer(ohne Vokalst.), Grundig / desgl.

Andere Einbände

- F-107 XII Arie... / P.quer, Grundig+(Italiener);Titel Kremmler I / braun Ldr., kl. Goldbordüre, goldverzierter Rücken; buntes Pfauenmuster
- F-108 XII Arie... / St.quer, KremmlerI / braun Ldr. (V+b restauriert)

Lose Einzelkopien

- F-109,1-13 Cajo Fabrizio 1732 / 13 P.quer, ital. / (ungebunden)

I.6.2.2. die Warschauer Sammlung Augusts III. (vorwiegend hellblau geheftet oder broschiert)

- D-14a Pellegrini [1757/58, nicht realisiert] / St.quer, Uhle, W1, Wsch.*/ Papierumschlag m.Titel von W1.
- D-21a Conversione [Auff. nur vorgesehen?] / St.hoch, Uhle+Wsch. / ungebunden, Ganzleder-Steckfutteral, Oberseitenetikett von A.B.Fürstenau
- E-37,2 Quando Jesus est / St.hoch,W1 / ungebunden, weißlicher Titelumschlag von W1
- F-3 Artaserse [1760] / P.3vol.quer, Uhle / FAIII-Bde, Vorsatz hellgrün Kiebitz

* Mit „W1“ wird hier jener Warschauer Haupt-Notist bezeichnet, dessen Schrift in Abb. I.40. abgebildet ist; „Wsch.“ faßt weitere Warschauer Schreiber als Sammelbegriff zusammen.

F-3a	desgl. / 1 Rest-St., W 1(?) / hellblaue Broschur mit Zieretikett
F-53a	Demofonte [1759] / St.quer, Uhle, Wsch / desgl. (Uhle)
F-63a	Ciro ricon. [1762] / St.quer, Uhle, W 1, Wsch / desgl., Ganzleder-Steckfutteral m. Etiketten von Uhle und A.B. Fürstenau
F-82	Re pastore, Varsavia 1762 / P.3vol.quer, Uhle / FAIII-Bde, großer bunter Marmor
F-84	Olimpiade [Wsch.1761] / P.3vol.quer, x 6 / hellblaue Broschur m. Uhle-Etiketten, in KÖB zusätzlich gebunden
F-85b	desgl. / St. schmal hoch, 1 Schreiber Wsch. / grüne[!] Broschuren, Etiketten von demselben Schreiber
F-87	Nitteti [Wsch.1759] / P.3vol.quer, Uhle / FAIII-Bde, Vorsatz hellgrün Kiebitz
F-87a	desgl. / St.quer, Uhle, W1, Wsch / wie F-53a
F-92	Zenobia [Wsch.1761] / P.3vol.quer, Wien+aut. / FAIII-Bde, Vorsatz blau-grau-weiß Marmor
F-93	Trionfo di Clelia [Wsch.1762] / P.3vol.quer, Wien+aut. / FAIII-Bde, Vorsatz große bunte Fantasiemuster
F-93a	desgl. / St.quer, Uhle+Wien+Warschauer Schr. / wie F-53a
F-117	“Serenade” / P.hochquer, Uhle+W1 ** / Hldr., Vorsatz Kiebitz
F-123	Alcide [Wsch.geplant?] / 5 Rest-St.qu, Uhle / blau geheftet, Etik. o. Aufschrift
F-525	Zenobia [Wsch.1761] / St.quer, Uhle, W1 / wie F-84
L-5	(siehe unter I.6.2.4.)
L-5a	[Pasticcio Endimione] / St.quer u. hoch, Uhle / hellblaue Broschuren m. leeren Etiketten; Ganzleder-Steckfutteral m. Etiketten von (?) und A.B. Fürstenau

I.6.2.3. Sammlungen der Kurprinzessin, Kurfürstin und Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walpurgis

Musikalien aus München (ca. 1745–1747)

Mus.1-F-28,5	Arie di diversi maestri / P.hochquer, (München) / braunes Leder mit dkl. Einprägungen für Titel und Randzierleisten
Mus.1-F-28,6	desgl.
Mus.1-F-28,7	desgl.
Mus.1-F-28,10	desgl.; dazu 1-F-28,10a: St.hoch, München/Halbperg.+rot-gold Brokat+Etiketten
Mus.1-F-28,11	desgl.; dazu 1-F-28,11a: desgl.
Mus.1-F-28,12	desgl. (nur P.)
Mus.1-F-28,13	desgl.; dazu 1-F-28,13a: St.hoch, München/Halbperg.+braun Kiebitz+Etiketten (Part.u.St.mit besonderer Titelformulierung: „Argentina...“)
Mus.1-F-123	Arie del 3to[...]libro / St.hoch, München / Halbperg.+braun Kiebitz+Etiketten (Aufschrift von KremmlerI vervollständigt)
Mus.1-F-124	Arie del 5to[...]libro / wie 1-F-123
Mus.2477-	
F-13a	Demetrio [1740] / Stimmen, hoch / Halbperg.+bunte Schwämmchen, Etiketten
F-16	Siroe [1733?] / P. hochquer / braun Ganzleder mit Blindprägung (Titel, Ornamentrahmen)
F-18	Siroe [1745] / 1 Rest-St. hoch / ähnlich F-13a
F-19a	Senocrita [1737] / St. hoch / ähnlich F-18
F-111	Arie del Sig.Hasse No.VI / St. hoch / Halbperg., rot-grün-gold Brokat

** Warschau 1: S.1-24 (Sinfonia), 37 (2.Teil eines Rec.)-50, 93-106, 113-120; Uhle: S.25 (Kopftitel „CANTATA à 5 Voci“)-36 (1.Teil Rec.), 51-92, 107-112, 121-133 („Fine della 1ma Parte“). – vol.2 fehlt.

- F-112 desgl. No.XXV / 4 St.hoch / Perg.rücken, Kleister bunt, Etiketten
 F-113 No.XXVII / desgl. / desgl., / Etikett-Titel v. KremmlerI ergänzt
 F-114 No.XXXIII / desgl. / desgl.
 F-115 No.XXXIV / desgl. / desgl.
 F-116 No.XXXXIII / desgl. / Halbperg., Kiebitz / Etikettitel v. KremmlerI ergänzt

Dresden 1747 bis ca. 1760

- F-49 Leucippo [1747] / P. quer, frühester Haußstädler / Ganzleder mit Goldschabrackenrahmen, Buntpapier in rot-gelb-grünem Zickzackmuster
 F-57 Demofoonte, Nap.1758 / P. quer, ital. / ital.Ganzldr. m. Farbe gesprenkelt und m. kleinem Goldrahmen, Pfauenvorsatz; Inhalt von P.A. durchnummeriert für die Stimmen F-57a
 F-81 Re pastore, 1755 / P. quer, Balch u.a. / Ganzleder mit Goldbordüre, großes Pfauenmuster
 F-88 Nitteti, Ven.1758 / P.klqu.,3vol,(ital.) / Hldr+Maroquin-Imitation, dklgrün
 J-3,1+2 [2 Cantate] / P.quer, Schlettner / Ganzldr.m.Goldbordüre, 2 Monogrammwapen und Rückenverzierung
 J-4a Cantata per li 8 Dec. / St.quer, Grundig / Halbperg., grün-gold Brokat, Etiketten von KremmlerI
 K-500 Solfeggi / P.quer, sehr früher Haußstädler / farbig marmoriertes Ganzldr, Kantenvergoldung

"69 Arie scolte" und weitere lose Arien

(siehe auch S.16 unter I.3.1.2.; vielleicht teilweise von Maria Josepha geerbt)

- F-71 Solimano-„Scena 7“ / P.quer, Haußstädler sehr früh / ungeb., zu F-110 gehörig (aber mit gelbem Sign-Schildchen der KÖB)
 F-106 [4 lose Arien] / P.quer, wie F-71,dazu Unbekannt / ungeb., zu F-110 gehörig?
 F-110,1-65 [62 lose Arien-P. quer] / siehe vorn, 3.1.2; vertretene Schreiber: KremmlerI(18x), Haußst.sehr früh(15x?), P.August sehr früh (7x), Italiener+aut.(5x), Unbekannt“1734“(4x), Wiener+aut.(3x), Schlettner(2x); (je 1x:) Münchner, KremmlerI+aut., Haußstädler(reif), Wiener, Italiener, Grundig(reif), Deutscher
 F-118 [1 Aria „No.4“] / P.quer, ital.Schreiber / lose, wohl zu F-110 gehörig; Nr. von der Hand Zelenkas geschrieben
 F-119 1 Duett „S.Samuel 1730“ / P.quer, venez. / lose, wohl zu F-110 gehörig; Zusatz „Duetto“ von der Hand A.B.Fürstenaus
 F-120,1 bis 18 Leucippo / Einzelnrn, P.quer, Grundig / für MJ oder für MAW? geschrieben
 F-121 [1 Aria, vor 1747?] / P.quer, 3-lune-Papier, Kremmler I / lose, wohl zu F-110 gehörig
 F-122 [1 Aria, 1756?] / P.quer, desgl., Grundig / desgl.
 F-124 [Aria aus „Cleofide“] / Kl.-A.hoch, unbek.Schreiber / lose (vormals Mus.2-K-6,25)

Opern in Stimmen, ab ca. 1755

- D-7b St. Petrus / St. quer, P.August / grüngold-Brokat, braun Hldr od. Broschur, Etiketten v. Peter August
 F-33 Lucio Papirio [1742] / St. quer, Grundig / dito, nur Broschur, Innentitelzusätze und Etiketten von Uhle
 F-35b Didone abb. [1743] / St. quer, P.August / ähnlich D-7b
 F-40a Ipermestra [1751] / 1 Rest-St.qu., ders. / wie F-35b
 F-44 Antigono [1744] / St. quer, ders. / desgl.

F-46	Semiramide [1747] / St.niedrig-hoch, ders. / desgl.
F-48a	Spartana gen. [1747] / St. quer, Kremmler I / Prägedruck grün-gold Brokat, Halbpergament, Etiketten von Kremmler I
F-55	Demofonte [1748] / desgl. / wie F-48a, Etiketten von P. August
F-57a	desgl. [1758] / desgl., P. August / wie D-7b
F-62	Attilio Regolo [1750] / desgl., Schlettner / "Gold"-Druck auf grün
F-64	Ciro riconosciuto [1751] / St., höher quer, Schlettner / Pappbde bezogen mit Schneckenmarmor
F-67	Adriano in Siria [1752] / St. quer, P. August / wie D-7b (Bürchl-Sign. Of 2199)
F-70	Solimano [1754] / St. niedrig-hoch, P. August sehr früh / wie D-7b
F-75	Eroe cinese [1753] / St. quer, P. August / wie D-7b
F-80	Artemisia [1753] / St. quer, P. August / wie D-7b, teils geb., teils Broschur
F-81a	Re pastore [1755] / 3 Rest-St. quer, P.A. / tr1,2,timp ungebunden
F-85a	Olimpiade [1756] / St. niedrig-hoch, P. August / wie D-7b
F-88a	Nitteti [Ven. 1758] / St. quer. P. August / wie D-7b
F-94a	Egeria [Wien 1764] / St. großquer, P. August / ungeb., unbeschn., A.B. Fürstenau: "di Hasse"
L-4a	La danza [Wien 1775] / St. quer, P. August / Brokatbroschur lila-gold, Etikett P. August

I.6.2.4. Die Partiturenammlung Friedrich Augusts III. (des Gerechten)

D-6	Serpentes / P. quer, Balch / Vorsatz kleines „Fliesen“-Muster hochkant, blau-weiß
D-7	Sanctus Petrus / P. quer, Kremmler II / Vorsatz groß gedreht Marmor
D-11	Cantico [o.orig. Titel] / P. quer, Dachzelt / wie D-6
D-13	Giuseppe [1741] / P. quer, 2 vol., Dachzelt / wie D-6
D-14	Pellegrini [1742] / P. quer, 2 vol., Dachzelt+, „eckige“ Schrift f. Titel) / Vorsatz kleine Blümchen blau auf weiß (Modelldruck)
D-18	Caduta [1745] / P. quer, 2 vol., Balch / wie D-6
D-19	Deposizione [1747] / P. quer, 2 vol., Dachzelt (Titel, kurz, wie D-14) / wie D-6
D-20	Elena [1746] / P. quer, 2 vol., x 5 / wie D-6
D-21	Agostino [1750] / P. quer, 1 vol., Haußstädler / große bunte Pfauen, 2 Rückensch.
D-29	Kaiser-Litanei / P. quer, (Wien) / wie D-6
D-30	Miserere d / P. quer, Kremmler II / Marmor-Pfauen wie D-7 nur für Innendeckel, Vorsatz fehlt
F-2	Artaserse [1740] / P. quer, 3 vol., x 5 / wie D-6, nur rot statt blau
F-5	Arminio [1753] / desgl.
F-7	Ezio [1755] desgl., Schlettner / wie D-6
F-9	Cleofide [1731] / desgl., Dachzelt / (Bde. neu, Rotschnitt erhalten)
F-11	Cajo Fabrizio [1734] / desgl. / wie D-6
F-12	Demetrio [1740] / desgl., Schlettner / wie D-14
F-14	Euristeo „1732“ / desgl., Balch / wie D-6
F-17	Siroe [1763] / desgl., Uhle / ähnlich D-30
F-19	Senocrita „1737“ / desgl., 5 vol., x 5 / wie D-6
F-20	Atalanta [1737] / desgl., 3 vol., Schlettner / wie D-6
F-21	Asteria [1737] / desgl. / wie F-2
F-22	Clemenza „1738 / desgl., Dachzelt, Ziertitel v. Uhle (1768?) / wie D-6
F-23	desgl., Nap. 1759 / P. klqu. 8° („Luftpost“), 3 vol., Neapel / wie F-17

- F-24 Irene [o.Haupttitel] / P.quer, 3vol, Dachzelt / wie D-6
- F-27 Alfonso [1738] / desgl., 5 vol, x 5 / wie F-12
- F-28 Numa [1741/42] / desgl., 3 vol, Schlettner / wie D-6
- F-32 Lucio Papirio „1742“ / desgl., x 5 / wie D-6
- F-35 Didone „1742“+„1743“ / desgl., Balch / wie D-6
- F-36 L’Asilo d’Amore [1743] / desgl., Uhle / (starker Wasserschaden, Schluß fehlt)
- F-40 Ipermestra [1751] / desgl., Dachzelt+Titel wie D-19 / wie D-6
- F-42 Antigono [1744] / desgl., Balch / (neue Bde, Rotschnitt erhalten)
- F-45 Semiramide [1747] / desgl., Schlettner / Vorsatz nur weißes Papier; in vol.1 Mittelfalze
- F-48 Spartana [1747] / desgl., Dachzelt+Titel wie D-19 / wie F-12
- F-53 Demofonte [1748] / desgl., Schlettner / wie D-6
- F-58 Natal di Giove [1749] / desgl., 1 vol, Haußstädler (sehr früh) / wie D-6
- F-60 Att. Regolo [1750] / desgl., 3 vol, Schlettner / wie F-2
- F-63 Ciro ricon. [1751] / desgl., / Vorsatz Sprekelpapier hellgrün (s. bei August III: F-3 und F-87)
- F-65 Adriano [1752] / desgl., Dachzelt+Titel wie D-19 / wie F-12
- F-68 Solimano [1753] / desgl., x 5 / wie D-6
- F-73 Eroee cinese „1753“ / desgl., x 5 / wie D-6
- F-76 Artemisia [1754] / desgl., Schlettner / wie D-6
- F-82 (siehe August III)
- F-83 Olimpiade [1756] / desgl. / wie D-6 (Außenleder neu)
- F-87 (siehe August III)
- F-89 Achille in Sciro [Nap. 1759; in Dr. nicht aufgef.] / P.quer, 3 vol, Uhle / großbunter Marmor-Vorsatz
- F-90 Alcide al bivio [Wien 1760; in Dr. nicht aufgef.] / P.quer, 2 vol, Uhle / wie D-6
- F-92 (siehe August III)
- F-93 (desgl.)
- F-94 Egeria, Vienna 1764 / P.quer, 1 vol, Haußstädler / wie F-17
- F-95 Romolo ed Ersilia, 1765 Innsbruck / P.quer, 3 vol, Uhle / ähnlich F-94
- F-96 Partenope [Wien 1764] / desgl., 2 vol., Haußstädler / desgl.
- F-97 Ruggiero, Milano 1771 / desgl., 3 vol. (Wien) / desgl.
- F-99 Artigiano / desgl., 1 vol., Dachzelt / wie D-6
- F-103 (Pyramo; infolge Kriegsschadens derzeit nicht benutzbar)
- L-3 La Danza [Wien 1775] / Einbandverlust durch Wasser, Rotschnitt erhalten
- L-5 [Endimione, ca. 1750–60] / P.quer, Haußstädler-Zierschrift / nur Rotschnitt erhalten; aus der Slg Augusts III., siehe die Stimmen -L-5a
-
- T-3 6 Cembalo-Sonaten / quer, P. August / einzeln, ungebunden, mit Ur-Signatur „F.4“, dazu späterer KÖB-Stempel

I.6.2.5. Aufführungsmaterialien in der Katholischen Hofkirche

Kirchenmusikalien

- D-4b Requiem C, 1763(?) / P.quer Uhle (Eintr.Morlacchi) / Hldr + urspr. Kiebitz, überzogen m. schwarz Kleister auf Formularpapier; Etikett von Kremmler III?
- D-5a Requiem Es, (1763) / P.quer Uhle (Vorsatz, Rötel: “N.B. von 17. Dec. bis 3. Januar“ [1763/64], Blei: „von 17 [Dez.] bis 2. Jan.“ [1764/65?]) / restaur., nur Etikett von Kremmler III erhalten

- D-31b desgl. / P.quer, Wien / rötl.Schwämmchen, Tintenaufschrift + Etikett von Schürer
- D-31c Miserere c / P.quer, Uhle / hellblau überzog. Pappe m. Schürer-Etikett („Schranck“)
- D-32 Te Deum $\frac{3}{4}$ / P.hoch, Wien / braun überzog. Pappe (Rücken repar.), Schürer-Etikett
- D-33 Confitebor tibi / P.quer, Kremmler II / Hldr, weiß-rotbraun-schwarz Marmor („türkisch“), wohl 19.1t; (urspr.) leeres Etikett
- D-34 Dixit Dominus / desgl. / desgl.
- D-35 Domine ad adjuvandum / desgl. / desgl.
- D-36 Beatus vir / desgl. / desgl.
- D-37 Laudate pueri / desgl. / desgl. (völlig restauriert)
- D-38 Litane / desgl., Grundig / (Kiebitz verwässert, Schürer-Aufschr. erhalten)
- D-39 Miserere / desgl., Uhle / ehem. hellblau auf Pappe (beschäd.)
- D-40 desgl. / desgl., Wien / braun Kiebitz, Schürer-Etikett
- D-41 Te Deum G / desgl., Ven.+aut / bräunl.Wellenmuster über Pappe, Kreidesprengschnitt bunt
- D-42 Missa F [ca. 1750/60] / P.quer, Schlettner / hellblau, Schürer-Etikett
- D-43 Missa G [ca. 1753–55] / desgl., Grundig / desgl.
- D-44 Missa d (1751) / St.hoch, Grundig, Kremmler I usw. / Incipitumschlag von Funke
- D-45 Missa D / P.quer, Grundig, Schlettner / blau auf Pappe; Gloria unbeschnitten extra
- D-46 Missa F / P.quer, Schlettner / Pappband braun Kiebitz m. Schürer-Etikett; Besitzer-Hinweis auf Titels. v. Schürer, nicht Naumann!
- D-47,1 Kyrie F, 2. Fssg / desgl. / hellblau bezogene Pappe, Schürer-Etikett
- D-47,2 Credo / desgl. / (wohl dito; durch Wasser abgeweicht und Verlust)
- D-48 Missa g / St. hoch, div. / 1 hellblaues Umschl.bl. m. Themenetikett von Funke erhalten
- D-50 Missa D (Müller deest) / P.quer, Uhle / hellblau bezogene Hartpappe, Schürer-Etikett
- D-51 Offertorio Domine J. Chr. / P.quer, Uhle / urspr. wie D-4b; zerstört, Etikett fehlt
- D-53 Missa Es (1779) / St. hoch, Schlettner, Dachsel / beige Umschlagblätter mit Aufschrift „Kyrie“ usw.
- D-508 Te Deum (1751) / Rest-Stimmen lose
- D-509 Requiem Es (1763) / Rest-Stimmen hoch, lose
- D-510 desgl. / dito, spätes 19. Jh.
- E-1 Tantum ergo / P.quer, Ven.+aut. /orig. Einband zerstört, Aufschrift von F.A.Schubert erhalten
- E-3b Regina coeli / P.quer, Uhle / Hldr, schwarze Wolke; S.1 oben Schranck-Lage-Angabe
- E-5 Offertorio Domine J. Chr. / P.quer, Schlettner m.aut.Zusätzen / hellblau bezog. Hartpappe
- E-6 Voces Erebi / P.quer, Grundig / Hln+rotbräunl.Marmor, leeres Etikett; in dklgrünem KPMS-Schuber
- E-7 Me creavit / P.quer, Prag 1810 / wohl von Joh. Schneider an Hofkirche gegeben
- E-10 Ave Regina / St. hoch, KremmlerI+Grundig / hellblauer Uhle-Umschlag
- E-11 desgl. / P.quer, Grundig / wie E-6, aber ohne Schuber
- E-11a desgl. / St.hoch, Kremmler I+Grundig / Umschlag mit Schürer-Aufschrift

- E-12 Salve Regina / P.quer, Dachzelt / wie E-11
E-13 Pange lingua / P.quer, Uhle / wie E-11, aber mit Schwarzer Wolke überzogen
E-14 Aurae placidae / St.hoch, KremmlerI(V)+Balch(Instr.) / hellblauer Uhle-Umschlag
E-15 Dicit cor / desgl. / desgl.
E-16 Inter undas / P.quer, Uhle / wie E-11
E-17 Mundi amores / P.quer, Grundig / desgl.
E-18 Scintillando / P.quer, Kremmler II / desgl.
E-19 Tollite hostias / P.hoch, Ven.+aut. / Wellenmuster (Farbe verwaschen) auf Pappe, Zieretikett
E-20 Tolle plausus / P.quer, Kremmler II / wie E-11
E-21 Fuge insidias / P.quer, Uhle / desgl.
E-22 Coelesti incendio / P.quer, Grundig / desgl.
E-23 Salve Regina / P.quer, Dachzelt / desgl.
E-24 Gaude o cor / P.quer, Kremmler II / desgl.
E-25,1 Agitata sine pace / P.quer, Schlettner / desgl.
E-25,2 desgl. / P.kleinqu., ital. / neuer Einband
E-26 Spera o cor / P.quer, Kremmler II / wie E-11
E-27 Jesu mi dum triste / P.quer, Kremmler II / desgl.
E-28 Ad te levavi / P.hoch, venez. Kopie / neuer Einband
E-29 Salve Regina / P.quer, Dachzelt / wie E-11
E-30 Ero constans / P.quer, Kremmler II / desgl.
E-31 Regina coeli / P.quer, ital. / neuer Einb., beiliegend Umschlagrest mit Aufschrift von Beck(?)
E-33,1 Splendet in coelo / P.quer, Dachzelt sehr früh(?) / ungebunden, ohne Umschlag u.Titel
E-33,2 desgl. / A+b, kurzes Hochformat, wohl frühester Kremmler II / ungebunden
E-33,3 desgl. / St. hoch, Balch / hellblauer Uhle-Umschlag
E-34 Alma redemptoris / St. hoch, Uhle / desgl.
E-35 Quam laeta / desgl., Kremmler I / desgl.
E-36 Ut sole fulgenti / desgl. / desgl.
E-37,1 Quando Jesus est / desgl., Kremmler I+Grundig / weißer Umschlag m. Aufschrift v. ital. Hand („... Mons. Pasqualino“: aus Warschau)
E-37,3 desgl. / desgl. (x 5 sehr früh?) / (wie -37,1; aus Warschau)
E-38 Alta nubes / desgl., Kremmler I+Grundig / hellblauer Uhle-Umschlag
E-39 Libera me Domine / desgl. / desgl.
E-538 Venite pastores / P.quer, Kremmler II / wie D-33
E-538a desgl. / St. hoch, Kremmler I, Grundig / ungebunden
E-539a Regina coeli / Rest-St.hoch, je 1 von Funke und Dachzelt / ungebunden
E-539b Regina coeli, Var. / St.hoch, Zucker,Beck,Böhme,Kremmler III / ungebunden
E-539c Regina coeli / St. hoch, Klemm u.a. / ungebunden
E-539d Regina coeli, 2. Fssg / St.hoch, Schlettner+KremmlerII / ungebunden
E-540+540-a Regina coeli / P.+ St. um 1949

Partituren aus „Schanck II“ (Slg. Pisendel)

- F-1 Attalo-Sinfonia / P.hoch, Morgenstern
F-15 Euristeo-Sinfonia / desgl., Morgenstern (D4 bis D5)
F-26 Irene-Sinfonia / desgl., Kremmler I
F-34 Lucio-Papirio-Sinfonia / desgl., Pisendel
F-38 Asilo-d'Amore-Sinfonia / desgl., Morgenstern/Pisendel
F-47 Semiramide-Sinfonia / Grundig/Pisendel

F-52	Leucippo-Sinfonia / desgl., Pisendel
F-56	Demofonte-Sinfonia / desgl.
O-2	Concerto in h / desgl.
O-4	Concerto in F / desgl., Morgenstern (mittlere Form)
O-5a	Concerto in G / desgl., Quantz; Titel cemb = Balch, desgl. "St.8" auf Titel (Umschlag heute bei O-5b!)
O-5b	desgl. / desgl., Morgenstern (mittlere Form)
O-6	Concerto in D / desgl., Grundig (mittlere Form)
Q-1	Triosonata in D / desgl., Morgenstern

I.6.2.6. KPMS, weitere Sammlungsstücke

In Einbänden von 19.2d

(z.T. möglicherweise ursprünglich oder später vorübergehend im Hofkirchenbestand)

D-1	Missa Es: Gloria / P.hoch, Funke /Wasserschaden: urspr. gezogenes Kleisterpapier, bläulich
D-2	Missa Es, 1779 / P. 4 vol. hoch und quer, aut.; f.1r+v des Kyrie von Kremmler IV ersetzt, Original in Wien / total restauriert (Wasserschaden)
D-3	Missa F (3. Fssg) / P. hoch, (Wien)+aut. / KPMS-Bindung 19.2d („barock“)
D-4	Requiem C / P. hoch, Schlettner, Grundig / KPMS-Bindung 19.2d („barock“)
D-5	Requiem Es /P.hoch, Uhle auf Wiener Papier / KPMS-Bindung 19.2d („barock“)
D-9	Cantico (Spätfassg) / P. 2 vol. hoch, venez.+aut. / grünes Farnmuster, Zieretiketten, Kreidesprengschnitt bunt
D-31	Miserere c [1730er] / P.quer, Baldan / KPMS-Bindung 19.2d („barock“)
D-49	Missa D (1780) / P.mehr.Teile hoch+quer/venez.+aut. / (restauriert)
E-40	Motetto Immola Deo / P.quer, aut. / total restauriert (Wasserschaden)

Vereinzelt aus weiteren Sammlungen sowie unbekannter Herkunft

D-30a	Miserere d / P.quer, Ven.-Perotti,19.in / Hln, schwarzgrün auf Pappe, gold. Rückendruck
E-4	Miserere / P.quer, Ven.? (Perotti) / Hln, marmorierte Hartpappe
F-10	Cleofide (u.a.) / Kl.-A., 4 Schreiber, wohl Dresden / Ganzldr: rot Maroquin mit Gold; auf beiden Deckeln in Gold geprägt: 5bügelige Krone, darunter vorn „P.C.D.H.“[Prince Carl de Holstein? – war lt. HStCal Träger des Weißen Adlerordens], hinten „1732“; 1824 von Hans Heinrich v. Könneritz (Hoftheater-Generaldirektor 1820–1824) an die KPMS abgegeben, s. Hasse-Katalog 1999 S. 18f. vzw. in vorlieg. Studie S. 17; später in die KÖB gelangt.
F-31	Numa [1742] /Arien-P.hoch, Schrb.? / in Kiebitzpapier gebunden (B.458; später an KÖB (Ars.mus.B 247a))
F-72	Solimano [kl.Ausschnitt] / P.quer (2 Bl., fast quadratisch), „Trautwein [18]19“/ lose; Of-Sign.
F-77	Artemisia „1754“ / P.klqu8°, (Dresden-Oels) / nicht gezogenes Kleisterpapier dklblau
F-104	Pyramus und Thisbe [dt.] / P.quer, 2 vol., aus Oels / (schwer beschädigt, unbenutzbar)
J-5	Cantata [1734c] / P.quer, Kremmler I / braun Kiebitz, Broschur, a.Vorderdeckel m.Tinte „N° V“; Rückenschild v. A. B. Fürstenau; Ovaletikett „B 369“
J-6,1-3	Scusa; aus Leucippo / P.hochquer, P. August, Wien, Wien(?) / KPMS-Bindung 19.2d („barock“), davon nur Rücken erhalten (Wasser)

Aus der Spätzeit

- O-3 Concerto in h / P. hoch, Hofnotist 19.2d / ungebunden, mit KPMS-Ovalstempel
O-3a desgl. / St.hoch, desgl. / desgl.

I.6.2.7. KÖB und SLB vor 1945

Alter Bestand

- D-10 Cantico 1767 / P. hoch, deutsch / 19.2d, Lederimitat, gedr. Glanzpapier (Marmor) über Pappe
D-11a aus „Cantico / P, 1 Heftchen
D-16 Pellegrini / Kl.a. quer / Kiebitzheft m. Etikett
D-17 Pellegr.-Cori / P.quer / typ. gelbbraunl.Marmor+Ldr wie Hofkirche, Etikett v. Büchrl beschriftet
D-22 Agostino / P.langquer, Balch / braun Hldr „barock“, braun-weiß Glanzmarmor a.Pappe, Alt-Nr. 27017
D-24 Te Deum [1751] / P.hoch / Glanzmarmor /Pappe, Alt-Nr. 26999
D-25 desgl. / Kl.a. langquer / Marmor auf Pappe
D-26 desgl. / Kl.a. quer / ungebunden
D-31a Miserere c / P. 8°, Balch / braun Hln, bräunl.Glanzmarmor, Alt-Nr. 26958
E-3 Regina coeli / P.langquer / Hln, glatte Deckel, vorn eingepreßt kl. goldenes Sachsenwappen
F-4 Artaserse [1740] / Kl.-A.langquer / Broschur, Kleisterpapier bunt (ähnlich Maria Josepha, F-11a)
F-8 Ezio [1755] / Arien-P. quer, x 6 / Hldr, schwarzrot Marmor
F-13 Demetrio [1740] / Kl.-A.hochquer / Pappband,Kiebitz; Alt-Nr. 26962
F-25 Irene-Sinfonia [1738] / St. hoch / in 1 Bd. 2.H.19.Jh.; Hln+Glanzmarmor; Alt-Nr. 27001
F-29 Numa [1742] / Arien-P.klqu.8° / Ganzldr.m.Goldverzierungen; Alt-Nr. 26998
F-30 desgl. / Kl.-A. langquer / Goldpapierheftung; Alt-Nr. 27006
F-41 Ipermestra [1751] / Arien-P. quer, x 6 / Hldr („barock“), beschädigt
F-43 Antigono [1744] / Kl.-A. langquer / Broschur, grüngold Prägedruck
F-50 Leucippo [1747] / Kl.-A. quer / Pappband m. Kiebitz bezogen, Alt-Nr. 27005
F-54 Demofonte [1748] / Kl.-A. langquer / Ganzldr. (ähnl. FAIII); bunt Türkisch
F-59 Natal di Giove [1749] / P.kleinquer / Papiereinband, kaschiert mit Buntpapier wie Vorsatz von D-6; Alt-Nr. 27023
F-61 Attilio Regolo [1750] / Kl.-A.langquer / Hldr, grüngold (wie F-57a=MAW)
F-66 Adriano in S. [1752] / Arien-P. quer / Pappbd, Bezug ähnlich Vorsatz D-6, Alt-Nr. 27010
F-69 Solimano „1754“ / P. 1 vol. quer / Pappbd, kaschiert m. rotweißem Blümchenmuster; Alt-Nr. 26995
F-74 Eroee cin. „1753“ / Kl.-A. großquer, x 6(?) / (Pappbd, hell Kiebitz) Alt-Nr. 27004
F-78 Artemisia „1756“ /Arien-P. langquer / (schwärzl., ähnl.F-41) Alt-Nr. 26969
F-79 Artemisia „1754“ / Kl.-A. kl.quer / Pappbd.m.Brokatbezug; Alt-Nr. 27011
F-105 Piramo-Sinfonia „1772“ / P.quer / geheftet, o. Umschlag; Alt-Nr. 27000
J-2,1+2 2 Cantate / P.langquer / alter Einband durch Wasser verloren
J-7 La scusa / P.quer, (Wien)+aut. / [aus KPMS an KÖB] Alt-Nr. 26972
L-2 Amor prigioniero / P.quer, (Wien)+aut. / [aus KPMS an KÖB] Alt-Nr. 26973
L-4 La danza [Wien 1775] / P.quer, Haußstädler / [aus KPMS an KÖB] Alt-Nr. 26971

Zugänge 19. und 20. Jahrhundert

- F-86 Olimpiade, Priesterchor / P. hoch, Chr. W. Fischer / lose; „aufgeführt im historischen Concert am 7 Nov.1851“
F-86a desgl. / Chor-St.8°

SLB / Singuläre Provenienzen

- D-505, -505a Te Deum in G (Schullehrerseminar Freiberg, „1776“)
F-102a Rimario e Grillantea / Kl.-A.2°, Bleistift, E. v. Schuch / „geschenkt von den Geschwistern von Schuch“

SLB / antiquarische Erwerbungen

- F-51 Leucippo [1747] / Kl.-A. hoch / Einb. etwa frühes 20. Jh.; wohl antiqu. gekauft
F-527 (Drstd.; ca. 1995 gek.)
J-8 Cantata Pupille care / St. hoch / Ankauf 1938 m. Neueinband
O-500 Concerto in h / St. hoch / Ankauf nach 1945

I.6.2.8. SLB, aus Sammlungszugängen nach 1945

Dreyßigsche Singakademie

(über Musikbibliothek Dresden)

- D-4a
D-500 bis -504
D-511

Mozartverein Dresden (desgl.)

- F-520

Fürstenschule Grimma

- E-500 bis -537, -541
F-500 bis -518
N-500

Lehrerseminar Freiberg

- D-500 und -500a

I.6.2.9. Drucke

- C-1 (Meisterstücke..., Hiller, Lpz Junius 1791; KPMS-Stempel; restauriert)
D-15 (Pellegrini, Hiller 1784; KPMS-Stempel)
D-28 (Te Deum D¹, Dresden-Neustadt, 19. Jh., vermutlich alter KÖB-Bestand)
E-2 (Salve Regina, Walsh; fremder Einband 19.ex)
E-3a (Regina coeli, Dresden-Neustadt, Brauer; vorher KPMS: Of)
F-82a (Re pastore, Londoner Druck, ungebunden, ohne Altsignatur)
F-91 (Alcide, Breitkopf, großquer; Bestand KÖB)
F-526 (desgl., beschnitten und gebunden; aus Mus.bibl.)
O-1 (12 Concertos, London, Walsh; vorher KPMS)
S-1 (6 Solos, desgl.; desgl.)
T-1 (6 Concertos / harps., desgl.; Bestand KÖB)

I.6.3. Beschreibung der in D-Dl erhaltenen Texten Hassescher Kompositionen, zu denen die Musik wahrscheinlich verloren ist

I.6.3.1: „LA / GLORIA SASSONA / CANTATA / nel felicissimo Di Natalizio / di S.A.R. / FREDERICO AUGUSTO / Principe Reale di Polonia et / Elettorale di Sassonia / per Commando / di S.A.R. / LA PRINCIPESSA REALE, / d.7.Ottobre / cantata / dalla Sig.ra Faustina Hasse / dal Giovanni Adolfo Hasse, / Maestro di Capella di S.M. il Rè di Polonia / ed Elettor di Sassonia / 1731.“

Ms. 1731 (Johann George Krammer)

Text : 4 f. in blauem Papierumschlag (34 x 22,5 cm; f.1v, 3v und 4 leer)

Inhalt: Rec. „Per veder, gran prince, queste sacre al tuo natal inclite feste“

Aria „O quante illustre imprese“

Rec. „Fra tanti e tanti applausi“

Aria „Già sento il contento di tante virtude, di tante bontà“

Textautor: vermutlich Michelangelo Boccardi

D-Dl, MT 4°218R.

I.6.3.2: [f.1r = leer; f.1v:] „CANTATA / Pe'l Giorno della Festa del Nome / Di Sua Altezza / La Signora Principessa / ANNA / D'HOLSTEIN, / Cantata / Il Di XXVI. di Luglio M.DCC.XXXI. / Dalla Signora Faustina Hasse, / La Musica è del Famosissimo Signor / Giovanni Rudolfo [!] Hasse, / detto il Sassone, / Maestro di Capella di S.M. di Polonia Elettorale [sic] / di Sassonia.

DRESDA, / Per Gio. Corrado Stössel, Stampatore di Corte.“

[f.2r: derselbe Titel in französisch]

Textdruck (it. u. frz.) Dresden, 1731

f.2v: Widmung an „Madama“ von „Servitore Boccardi“

Inhalt (Wiedergabe nur der auf den Versseiten gedruckten ital. Texte):

Rec. „Dite: vedeste mai, ninfe e pastori, di più bel raggio adorno [...] Anna“

Aria „Sento che in sen mi palpita“

Rec. „Voi che ne siete amanti e spettatori“

Aria „Qual torrente mormorando“

Rec. „Il tuo bel nume anch'io, amabil Dea“

Aria „Sì tu sei del nostro affetto“

Textautor: Michelangelo Boccardi

D-Da, OHMA.G.32, f.“96“.

I.6.4. Beschreibung der in D-Dl vorhandenen handschriftlichen Hasse-Libretti. Mit einem Exkurs über die Dresdner Texte Michelangelo Boccardis

I.6.4.1: [f.1v:] „I PELLEGRINI / AL SEPOLCRO di N.S. / ORATORJO / Da / Cantarsi nella Regia Elettoral Cappella di Dresda / LA SERA / DEL VENERDI SANTO./

[f.2r:] PEREGRYNANCIJ / U GROBU PANSKIEGO / ORATORIUM / Ktore / w Krolewskiey y Xiążęcey Elektorskiey / Kaplicy Dresdenskiey / W WIELKI PIĄTEK / ordynaryinie bywa / PRODUKOWANE“

Ms. 1742? (polnischer Schreiber in Dresden)

Text = 22 f. (25x17,5 cm; in Goldmusterpapier geheftet)

Textautor: Stefano Benedetto Pallavicini

D-Dl, MT 4°129 R.

*I.6.4.2: „Die / Bekehrung / des / Heil. Augustini.“ [Oratorio in 2 parti. Dt. Textfassung von -? -]
Ms. ca.1750–1760*

Text = 20 f. (20,5 x 17 cm; in schwarz gefärbtes Papier geheftet)

Textautorin: Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen

D-Dl, MT 4°112 R.

I.6.4.3: „La Cleofide / Drama per Musica / Da rappresentarsi nel Teatro di Corte / Alla Real Padronanza / M.D.CC.XXXI / Atto Primo“

Ms. 1731 (Autograph von Michelangelo Boccardi)

Text nur des Atto I = 13 f. (31,5 x 22,5 cm; in hellblaues Papier geheftet)

D-Dl, MT 4°119 R.

I.6.4.4: „Cajo Fabricio / Dramma per Musica / di / Apostolo Zeno“

Ms. 1734(?) – (Zwei Schreiber, der zweite ab f.33v)

Text = 42 f. (26 x 17,5 cm; mit Vorsatz und Einband aus Pappe, mit Goldmusterpapier bezogen)

Textautoren: Apostolo Zeno und ?Stefano Benedetto Pallavicini?

D-Dl, MT 4°144 R.

I.6.4.5: „Asteria, / Favola Pastorale.“

Ms. 1737(?) – (Autograph von Pallavicini?)

Text = 25 f., Vorsatz und Kleisterpapier-Umschlag (26x18,5 cm)

Textautor: Stefano Benedetto Pallavicini

D-Dl, MT 4°84 R.

I.6.4.6: „Artaserse“ [Dramma per musica in 3 atti; a. Ende:] „Scripsit Fridericus Augustus Goetzl[mp-Schnörkel].“

Ms.1740c. (F.A.Goetzl)

Text = 61 f., dazu Vorsatz und goldmusterbezogener Pappeinband (18,5x24,5 cm)

(Im Text sämtliche nicht von Metastasio stammende Textzeilen mit roten Gänsefüßchen oder schwarzen Sternchen gekennzeichnet)

Textautoren: Pietro Metastasio und ?Stefano Benedetto Pallavicini?

D-Dl, MT 2554 R.

I.6.4.7: „ Attilio Regolo. / Dramma per Musica / Offerto / In tributo d’umilissimo ossequio / All’Altezza Reale / Del / Principe Elettorale / Di Sassonia / Dall’Autore.“

Ms. 1749c. (Wien? – Widmungsexemplar Metastasios für Friedrich Christian von Sachsen)

Text = 53 f., dazu Vorsatz und gemusterter Buntpapierumschlag (24,5x19 cm)

Textautor: Pietro Metastasio

D-Dl, MT 4°116 R.

I.6.4.8: „Artemisia“ [Dramma per musica in 3 atti]

Ms. 1752c. [Dresden]

Text = 63, [4]f. (25x18,5 cm; mit Einband des späten 19.Jh.; auf der Titelseite unten Klebeetikett mit Aufschrift A.B.Fürstenaus: „Artemisia“)

Textautor: Giovanni Ambrogio Migliavacca

D-Dl, MT 4°121 R.

I.6.4.9: [f.1v:] „Airs. / de L’Opera de Soliman. / mis en Vers Français. / L’an 1753. à / Dresde./ [unten r.:] Delerablée fecit.“

Ms. 1753

Text (nur geschloss. Nrn in frz. Übersetzung) = 17, [1] f., dazu Goldpapierumschlag (23x18,5 cm)
Textautor: Giovanni Ambrogio Migliavacca; Übersetzer unbekannt
D-Dl, MT 4°122 R.

I.6.4.10. Exkurs über die Dresdner Texte Boccardis

Mit Rescript Augusts des Starken vom 4.10.1731 (D Da, Loc.383 = *Französische[!] Comödianten...*, vol.II, 1721–1733, f.211) sind „dem Poeten Boccardi, so die opera gefertigt, Zwey hundert Species Ducaten“ angewiesen worden; bei gleicher Gelegenheit wurden Faustina Hasse 1000 und Johann Adolf Hasse 500 Species-Ducaten zugeteilt – eine quasi letzte Amtshandlung, bevor der König nach Polen verreiste (als f.212 eingebunden ist ein Zettelchen mit dem Umrechnungssatz 1 Sp.Duc. = 2 Rtlr., 16 gr., 6 Pf.). Als allein auf die Oper „Cleofide“ bezogene Vergütung wäre wohl jede der Summen als zu großzügig bemessen anzusehen. Vor allem müßte Hasses Leistung als Komponist und Dirigent der Aufführung gegenüber der des Libretto-Bearbeiters und der der Primadonna als deutlich unterbezahlt gelten. Als Erklärung bietet sich an, daß die drei genannten Personen Pauschalvergütungen für alle während ihrer Anwesenheit in Dresden erbrachten Leistungen erhielten. Faustina steht an der Spitze, weil Hasse bei Hofkonzerten oft nur als ihr Accompagnist am Cembalo in Erscheinung trat und daher als solcher, nicht aber als Komponist der vorgetragenen Gesänge, eingestuft wurde. – Boccardi, dessen eigenhändiges, französisch abgefaßtes Bewerbungsschreiben um eine feste Anstellung am Hof Augusts des Starken (eingebunden ebenda als Bl.213f) zwei Tage vor Augusts Erlaß „präsentirt“ (= dem König vorgelegt) worden war, dürfte die Geldanweisung sowohl als Ablehnung seines Gesuchs zu verstehen gehabt haben wie auch als Bezahlung aller seiner Leistungen. Als letztere sind gesichert bzw. zu vermuten 1.) das Opernlibretto „Cleofide“ (Bearbeitung von Metastasio „Alessandro nelle Indie“), 2.) die französische Übersetzung dafür, 3.) das Oratorienlibretto „Gesù al Calvario“, später vertont von J.D.Zelenka (handschriftlicher Text: D-Dl, MT 4° 91), 4.) das vermutlich unvertonte Oratorienlibretto „L’Anima disingannata“ (autographischer Text: D-Dl, MT 4° 90), 5.) der Kantatentext „Dite, vedeste mai“ (siehe oben, 6.1.2.) und vermutlich 6.) der Kantatentext „La Gloria sassona“, beide letztere 1731 sofort vertont durch Hasse. – Die dem Artikel *Boccardi* von M. Talbot in *New Grove, Dictionary of Opera*, vol.1, p.510, beigegebene Werkliste Boccardis wird mittels der vorstehenden Nachweise erweitert.

I.6.5. Angaben zu kriegszerstörten Quellen und zu nicht identifizierten Reststimmen

I.6.5.1.: [Piramo e Tisbe]

Ms. ca.1768; Wiener Kopie mit autographen Einträgen

Partitur = 2 vol. (qu.8°, in Dresdner Ledereinbänden)

(Papier durch Wassereinwirkung 1945 zwar nicht zerfallen, doch Beschriftung weitgehend bis total abgewaschen. – NB: Diese, offenbar vom Autor selbst nach Dresden gesandte Partitur könnte die Grundlage gebildet haben für jene Aufführung, die, laut Textdruck, die italienische Impresa-Oper von Giuseppe Bustelli im Kleinen Churfürstlichen Theater 1775 dargeboten hat; Aufführungsmaterial hierzu ist, zumindest in Dresden, nicht erhalten)

Textautor: Marco Coltellini. UA: Wien, 4.11.1768.

D-Dl, Mus.2477-F-103.

(Dresdner Textdruck, f.1r: „*PIRAMO, E TISBE. / INTERMEZZO / TRAGICO / A / TRE VOCI. / [Vignette] // DRESDA, L’ANNO 1775*“; f.1v: „*INTERLOCUTORI. /PIRAMO amante, e promesso sposo di Tisbe. / Il Signore RIGHETTI. / TISBE. / La Signora CALORI. / IL PADRE di Tisbe. / Il Signore GUGLIELMINI. / La Musica è del Sign. Giov.Adolfo Hasse /*

primo Maestro di Cappella si S.A.S.E. / di Sassonia.“ – Das Sänger-Verzeichnis deutet klar auf die höfische Oper des Impresario Giuseppe Bustelli hin.
D-Dl, MT 1957 R.)

I.6.5.2.: [Piramo e Tisbe / „*Pyramus und Thisbe*“]

Ms., wohl 18.4t

Partitur = 2 vol. (qu.8°)

(besonders der Anfangsteil von vol.1 sehr schwer beschädigt)

Textautor: Marco Coltellini; Autor der dt. Übersetzung nicht bekannt.

Partitur aus dem Bestand des Braunschweig-Oelsischen Hoftheaters; ohne Bezug zur Dresdner Hofoper.⁶²

D-Dl, Mus.2477-F-104.

I.6.5.3: [Sinfonia, vermutlich in D dur, zu einer nicht ermittelten Oper; Umschlagtitel:]

Simphonia / di / Cornu[= durchgestrichen] I vel Clarino / Clarino II. / Tympani / Violino I / Violino II / Viola / Violoncello / con / Organo / di / Mons Hasse /

Ms 18.me (Grimma, Fürstenschule)

[Vorhanden nur: tr 1, 2, timp – 4°]

(Weder bei Mennicke noch am Dresdner Bestand identifiziert).

D-Dl, Mus.2477-N-500.

I.6.6. Liste der in D-Dl seit 1945 fehlenden Hasse-Handschriften

Nachfolgend sind nur die komplett fehlenden Quellen verzeichnet, Verluste von Stimmen zu noch vorhandenen Partituren (Hofkirchen-Bestand) dagegen bei den jeweiligen Titelaufnahmen vermerkt. – Die den erhaltenen Zetteln des Musik-Standortkatalogs der 20er/30er Jahre des 20.Jahrhunderts folgenden Angaben werden in Kursivdruck; Ermittlungen dazu in Normaldruck wiedergegeben.

I.6.6.1: *Litanie della beatiss[i]ma vergine; sub tuum praesidium e salve regina ... [Für Chor, Soli u. Bass].* – Mus.Mscr., Part. – in: *Kirchenmusik*, Mus.1-D-109. [Wohl Kopie der „Kaiser-Litanei“, siehe Mus.2477-D-29]

I.6.6.2: *Domine Jesu Christe. Offertorium in B-dur à 4 voc. con str.* – Mus.Mscr., Part. – in: *Gesänge*, Mus.1-D-46. [Siehe Mus.2477-E-5]

I.6.6.3: *Motetto (Fuge insidias) à Sopr. solo con strom. G-dur.* – Mus.Mscr., Part. – in: *Motetten*, Mus.1-D-14. [Siehe Mus.2477-E-21]

⁶² Der „Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten“ teilt im 1.Dezember-Stück des Jahres 1776 unter §.15 (p.92) das Repertoire der in Dresden gastierenden Theatertruppe Abel Seylers für die vergangenen zwei Wochen mit und nennt u.a. „Pyremus und Thisbe“[sic]. Richard Engländer schlußfolgerte mehrmals hieraus, daß es sich um eine deutschsprachige Aufführung des Hasseschen Intermezzo tragico gehandelt habe, und die Verfasserin schloß sich dieser Ansicht umso eher an, als Seylers „Monodramen“-Repertoire den Griff nach Hasses Ausnahme-Werk als naheliegend erscheinen ließ (siehe O. Landmann: „*Italienische Opernpraxis in Dresden*“ in: *Il Melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, Como 1995, p.28/Anm.13). – Sollte eine deutsche Fassung von Hasses „Piramo“ wirklich durch die Seyler-Truppe aufgeführt worden sein – ein Textdruck oder gar beglaubigtes Notenmaterial sind nicht bekannt – , dann läge es nahe, die Oelser Partitur hiermit in Verbindung zu bringen. Bei den vielfältigen Beziehungen vor allem der Breslauer (für Oels entscheidend wichtigen) Gesellschaft Wäser zu Dresden könnte die Oelser Partitur geradezu als Dokument-Abschrift der Seylerschen Version gelten. – Zu Wäser und Oels siehe O. Landmann: „*Bemerkungen zu den Dittersdorf-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek und zu deren Geschichte*“ in: *Carl Ditters von Dittersdorf. Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Kath. Universität Eichstätt v.21.bis 25.9.1989. Hrsg.v. Hubert Unverricht. - Tutzing 1997 (Eichstätt Abhandlungen zur Musikwissenschaft.11)*

I.6.6.4: *Motetto (O quam) à Sopr. solo con str. F-dur. – Mus.Mscr., Part. – in: Motetten, Mus.1-D-14, misc.1.* [Siehe die Stimmen Mus.2477-E-35: „O quam laeta in horto amoeno“]

I.6.6.5: *Motetto (Agitata sine pace) a Sopr. solo con strom. G-dur. – Mus.Mscr., Part. – in: Motetten, Mus.1-D-14, misc.3.* [Siehe Mus.2477-E-25,1 oder -25,2]

I.6.6.6: *Motetto „Aura placida“ à Sopr. Solo [m. Streichinstr., Org.]. F dur, 3/4. Part. u. 9 St. Mus.-Mscr. Venezia 1758. kl. 8° und 4°. – Mus.2477-E-32.* [= „Auræ placidae spirare“; wohl Vorlagepartitur zu den Stimmen Mus.2477-E-14; über die Stimmen, einen vermutlich kompletten einfachen Satz, sind derzeit keine Aussagen möglich]

I.6.6.7: *Arminio. [Oper] (7 Querst. & 2 in Hochformat). – Mus.Mscr. – Mus.2477-F-6.* [Privatbesitz der Maria Antonia? – Werkfassung unbekannt]

I.6.6.8: *Cantata con strom. per li 3 d’Agosto, Giorno del Glorioso Nome di S.M. il re di Polonia, Elettore di Sassonia [Worte v.d. Kurprinzessin Maria Antonia]. – Mus.Mscr., Part., qu. 4° – Mus.2477-J-1.* [= Vermutlich „Grande Augusto“, siehe Mus.2477-J-2,1 und -J-3,1]

I.6.6.9: [2 Arien f. Sopr. m. Instrumentalbegl.: 1. *Per quel paterno amplesso <aus Artaserse>*, 2. *Pensa a serbarmi, o cara <aus Ezio>*] – Mus.Mscr. – Part. in: *Arien, Mus.1-F-14,1.*

I.6.6.10: *Aria à Sopr. con strom. nell’opera „Didone abbandonata“ („Quando saprai chi sono“).* – Mus.Mscr. – Part. in: *Arie, Mus.1-F-18.*

I.6.6.11: *Aria à Sopr. con strom. nell’opera „Demetrio“ („Misero tu non sei“).* – Mus.Mscr. – Part. in: *Arie, Mus.1-F-18.*

I.6.6.12: 2 *Arie à Sopr. con strom.: 1. Lusingati di posseder* [= Ismene in „Atalanta“ II/5], 2. *Volgi a me gl’affetti* [= Bircenna in „Caio Fabrizio“ III/2]. – Mus.Mscr. – Part. in: *Arie, Mus.1-F-18.*

I.6.6.13: 3 *Arie a Sop[rano con stromenti]: 1. Più non so tra’l falso* [= Ermesenda in „Alfonso“ II/5], 2. *Fissa ne sguardi* [= aus „Ulterica“, siehe Mus.2477-F-118], 3. *Non vi dolga* [= Asteria in „Asteria“ III/9]. – Mus.Mscr. – Part. in: *Arie Mus.1-F-18,2.*

I.6.6.14: 5 *Arie à Sopr. con strom. (Vede il nocchier <aus Irene, cantata>; Non mi chiamar crudele, nel Caio Fabrizio 1732; Pensa chi sei chi brami* [= Glaucia in „Euristeo“ I/5]; *Quercia annosa <aus Sogno di Scipione>; Voi che credete ai pianti* [= Erginda in „Euristeo“ I/8]; *Vedrai morir costante l’oggetto, nel Caio Fabrizio 1732).* – Mus.Mscr. – Part. in: *Arien, Mus.1-F-19,3.*

I.6.6.15: *Aria à Ten. con strom. („Non chiamarmi ingrato [core]“).* – Mus.Mscr. – Part. in: *Arien, Mus.1-F-19,3.* [vgl. Mus.2477-F-116: Herkunft der Arie ungeklärt]

I.6.6.16: 2 *Arien für Sopran (1. Ah se la cerco, 2. Perche di tanto).* – Mus.Mscr. – Part. in: *Arien, Mus.1-F-75.* [Herkunft beider Arien nicht ermittelt]

I.6.6.17: *Aria nell'Anibale in Capua: „Potri goder sperando“*. – Part.(tief). – In: *Anibale in Capua, Mus.1-F-113*.⁶³

I.6.6.18: 15 Arien mit Orchesterbegleitung (1., „Affetti mi prometti“, 2., „Son qual misera colomba“, 3., „Parto se vuoi così“, 4., „Ancor io penai d'amore“, 5., „Vedeste mai sul prato“, 6., „Se amore a questo petto“, 7., „Press'all'onda d'Acheronte“, 8., „Son qual misera colomba“, 9., „Pupille care luci“, 10., „Chi mi toglie“, 11., „Naqui agl'affontri[????], 12., „Se amore a questo petto“, 13., „Mio ben ricordati“, 14., „Vil trofeo d'un alma“, 15., „Spera sì che amor“. – 12-14 = 1736. – Wahrscheinl. noch weitere, anonyme Arien von Hasse, z.B. „Finche non trova il fonte“. – Mus.Mscr. – Part. qu.4° und qu.8°. – In: *Sammelband Mus.1-J-16*.

[Nr.1, 3, 9, 10 sowie „Finche non...“ nicht ermittelt; Nr.2+8 aus „Cleofide“ bzw. „La Sorella amante“, Nr.4 und 5 aus „Siroe“ (Emira in I/5 und I/15); Nr.7 wahrscheinlich aus „Tigrane“ (siehe die Parallelüberlieferung in Mus.2477-F-116); Nr.11 aus „Demetrio“ (Cleonice in II/7); Nr.6+12 und 15 aus „Cleofide“ (Alessandro in I/16, Gandarte in II/13); Texte Nr.13 und 14 nachgewiesen in Händels „Poro“ (HWV 28/27a und 28/4), aber möglicherweise auch von Hasse in einer seiner „Alessandro nelle Indie“- Fassungen vertont. Der Kataloghinweis „1736“ für Nr.12-14 deutet auf Venedig 1736 (lt. Millner: Fassung „IIa“, bei Wiel, Nr.365, schon unter 1735 verzeichnet <= more veneto?>).]

I.6.6.19: 3 Arien für Sopran und Basso cont. (1., „Sol che appresso“, 2., „Io non so se amor“, 3., „Tacerò se tu“). – Mus.Mscr., qu.4° – in: *Sammelband Mus.1-J-16*. [Nr.1 und 2 aus „Antigono“: Ismene in I/9, Berenice in I/5); Nr.3 aus „Didone abbandonata“ (Araspe in II/10)]

I.6.6.20: *Sonata a 2 viol. e basso* [Tonart nicht genannt]. – Mus.Mscr. – 3 Stimmen. qu.8°. – Mus.2477-Q-2.

I.6.6.21: *Sonate in Es dur für Cemb.* – Mus.Mscr., 4 f. – Mus.2477-T-3b. [Siehe Mus.2477-T-3: vermutlich identisch mit Nr.3 aus dieser Sammlung]

⁶³ „Anibale [Annibale] in Capua“ ist von Sartori (Nr.2041) und von O. Landmann: „Bemerkungen zu den Dittersdorf-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek und zu deren Geschichte“ in: *Carl Ditters von Dittersdorf. Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Kath. Universität Eichstätt v.21.bis 25.9.1989. Hrsg.v. Hubert Unverricht. - Tutzing 1997 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft.11)* als Pasticcio-Oper mit Musik von Hasse, Lampugnani, Terradellas und Malegiac auf einen Text von F. Vanneschi verzeichnet, aufgeführt im November 1746 in London, Haymarket Theatre. - Interessant, daß auch Zeugnisse solcher, ohne Hasses Zutun fabrizierter, Konglomerate den Weg nach Dresden gefunden hatten.

I.7. Personenregister für die Kapitel I.3 bis I.6

(unter Aussparung der Namen *Faustina* und *Johann Adolf Hasse*, der Namen in Textdrucken genannter Sänger sowie der Autoren zitierter Literatur)

Albert, König von Sachsen 12, 15
Amalie, Herzogin zu Sachsen 15, 17
Anton, König von Sachsen 15
August II., König von Polen und Kurfürst von Sachsen, *der Starke* 13, 20, 53
August III., König von Polen und Kurfürst von Sachsen 12-15, 17, 20, 35, 37, 41, 45, 47
August, Peter 14-18, 27, 29, 35-37, 40, 41, 43-45, 48
Bach, Johann Sebastian 23
Balch, George Christoph 26, 39, 43-47, 49
Beck, Johann Christoph Beck 27-29, 47
Boccardi, Michelangelo 33, 51-53
Breunich, Pater Johann Michael 16, 27
Brühl, Heinrich Graf von 26, 27, 31
Bruscolini, Pasquale („Pasqualino“) 35, 36
Bürchl, Joseph 19, 44, 49
Buffardin, Pierre-Gabriel 13
Bustelli, Giuseppe 53, 54
Butz, Leonhard 26, 28
Carl Ludwig, Prinz von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck 17, 48
Coltellini, Marco 53, 54
Dachselt, Christian Gottlieb 44-47
Delerablée, Antoine-François (?) 52
Deutsche Schreiber 43
Dittersdorf, Carl Ditters von 24, 54
Dreyßig, Anton 22
Doles, Johann Friedrich 23
Ebert, Friedrich Adolf 21
Fischietti, Domenico 14
Friedrich II., König von Preußen, „*der Große*“ 14
Friedrich August I., König von Sachsen, *der Gerechte*
(1768–1806 Kurfürst Friedrich August III. von Sachsen) 14, 15, 17, 27, 29, 34, 37, 39, 44
Friedrich August II., König von Sachsen 15
Friedrich Christian, Kurfürst von Sachsen 14, 52
Fürstenau, Anton Bernhard 18, 41, 43, 44, 48, 52
Fürstenau, Moritz 12, 18, 19, 38
Funke, Christian Friedrich 20, 27, 28, 38, 46-48
Galuppi, Baldaßare 35
Görner, Johann Gottlieb 23
Götzl, Friedrich August 52
Grimmaer Schreiber 24-25, 30
Grundig, Johann Gottfried 24-26, 31, 36, 37, 40, 41, 43, 46-48
Händel, Georg Friedrich 23
Haußstädler, Johann Gottlieb 27, 29, 31, 43-45, 49
Heinichen, Johann David 13, 20, 31
Italienische Schreiber 43
Johann, König von Sachsen 15
Joseph I., Deutscher Kaiser 12
Karl VII., Deutscher Kaiser 14

Koenig, Friedrich August von 16
 König, Johann Ulrich (von) 13, 16
 Könnertitz, Hanns Heinrich von 17, 48
 Könnertitz, Julius Traugott von 17
 Kremmler (I), Johann George 17, 24-26, 28, 31, 36, 37, 40-43, 46-48, 51
 Kremmler (III), Johann George 45, 47
 Kremmler (II), Johann Ludewig 25, 38, 44, 46, 47
 Kremmler (IV), Matthäus Stephan 48
 Kretschmar, Franz 20
 Lampugnani, Giovanni Battista 56
 Lindner, Johann Jacob 31
 Malegiac 56
 Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 14-17, 25, 28, 29, 32, 37-39, 42, 52, 55
 Maria Josepha, Dauphine von Frankreich, geb. Prinzessin von Sachsen 37
 Maria Josepha, Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen (1699–1755)
 12-15, 17, 18, 20, 25, 34, 35, 37-40, 43, 49
 Maximilian, Herzog zu Sachsen 15
 Mende, Peter Friedrich 22
 Metastasio, Pietro 31, 33, 52
 Migliavacca, Giovanni Ambrogio 33, 52, 53
 Miksch, Johann 17, 18
 Morgenroth, Franz Anton 18
 Morgestern, Johann Gottlieb (siehe auch *Schreiber D*) 34, 40
 Morlacchi, Francesco 14, 45
 Münchener Schreiber 14
 Naumann, Johann Gottlieb 14, 15, 20, 22, 31, 46
 Opitz, Johann Siegmund 23, 30
 Paër, Ferdinando 14
 Pallavicini, Stefano Benedetto 33, 51, 52
 Pasquini, Giovanni Claudio 33
 Pergolesi, Giovanni Battista 32
 Personè, Girolamo 24-25
 Peter August: siehe *August, Peter*
 Pilková, Zdeňka 18
 Pisendel, Johann Georg 13, 18, 24, 31, 35, 38
 Porpora, Nicola 14
 Reichard, Theodor Heinrich Gottfried 30
 Reichert, Arno 21
 Reinhold, Theodor Christlieb 23
 Reißiger, Johann Gottlieb 14, 18
 Riccius, Carl 19
 Ristori, Giovanni Alberto 13, 16
 Rosenmüller, Annegret 35
 Rousseau, Jean –Jacques 13
 Schlettner, Matthäus 26-29, 31, 36, 37, 43-48
 Schneider, Johann 22, 46
 Schreiber A: siehe *Grundig, Johann Gottlieb*
 Schreiber D (siehe auch *Morgenstern, Johann Gottlieb*) 26, 31
 Schreiber x1 28
 Schreiber x2 28, 29
 Schreiber x3 28, 29

Schreiber x4 28, 29
 Schreiber x5 28
 Schubert, Franz Anton 17, 18, 46
 Schürer, Johann Georg 14, 29, 45f.
 Schuster, Joseph 14, 15, 20
 Seydelmann, Franz 14, 20
 Seyler, Abel 54
 Siebold, Johann Samuel 23, 30
 Spreer, Lars 34, 37
 Stölzel, Gottfried Heinrich 23
 Telemann, Georg Philipp 23
 Terradellas, Domingo 56
 Uhle, Johann Gottlob 18, 21, 26, 27, 29, 30, 35, 36, 38, 41-48
 Vanneschi, Abbate Francesco 56
 Venezianische Schreiber 30
 Vivaldi, Antonio 18
 Waesersche Schauspielergesellschaft 54
 Warschauer Schreiber 27, 29, 30, 41-42
 Weber, Carl Maria von 14
 Weinlig, Theodor 22
 Wiener Schreiber 27, 30
 Zelenka, Jan Dismas 13, 17, 19
 Zeno, Apostolo 33, 52

I.8. Literaturverzeichnis

Fechner, Manfred: *Studien zur Dresdner Überlieferung der Instrumentalkonzerte von G.Ph.Telemann, J.D.Heinichen, J.G.Pisendel, J.F.Fasch, G.H.Stölzel, J.J.Quantz und J.G.Graun.* – Phil.Diss. Rostock 1991

Fürstenau, Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, vol.1 und 2, Dresden 1861 und 1862 (Reprint Leipzig 1972).

ders.: *Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*, Dresden 1874

Hansell, Sven Hostrup: *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse (1699–1783).* – *Detroit Studies in Music Bibliography* 12, Detroit 1968

Hasse-Studien 4, Carus-Verlag Stuttgart 1998

Heller, Karl: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis.* Leipzig (1971)

Historischer Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten (wechselnde Titelschreibweisen), Dresden 1728–1781

Koch, Michael: *Die Oratorien Johann Adolf Hasses. Überlieferung und Struktur* = Musikwissenschaftliche Studien, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Bd.14/1-2, Pfaffenweiler 1989

Landmann, Ortrun: *Dresden/18.Jahrhundert/Bibliographie* in MGG 2-Sachteil, Bd.2

dies.: *Bemerkungen zu den Dittersdorf-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek und zu deren Geschichte.* – In: Carl Ditters von Dittersdorf. Leben, Umwelt, Werk. Internationale Fachkonferenz in der Kath. Universität Eichstätt v.21.bis 25.9.1989. Hrsg.v. Hubert Unverricht = Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft.11, Tutzing 1997

dies.: *Bemerkungen zu den Hasse-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek.* – In: Colloquium „Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit“, Siena 1983 = *Analecta Musicologica* 25, Laaber 1987

dies.: *Dresden, Johann Georg Pisendel und der „Deutsche Geschmack“.* – In: Studien und Materialien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18-Jahrhunderts. Heft 13, Blankenburg (1981)

dies.: *Die Entwicklung der Dresdner Hofkapelle zum „klassischen“ Orchester.* – In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XVII, 1993.

dies.: *„Italienische Opernpraxis in Dresden“* in: *Il Melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, Como 1995

dies.: *Katalog des Dresdner Dittersdorf-Bestandes.* – In: Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799): Der schlesische Opernkomponist.- Ausstellungskatalog Dresden. – Würzburg 1991

dies.: *Musikpflege in der Herbstresidenz Hubertusburg.* – In: Schloß Hubertusburg. Werte einer sächsischen Residenz = SAXONIA. Schriftenreihe des Vereins für sächsische Landesgeschichte e.V., Bd.3, Dresden 1997

dies., *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke*, Dresden 1983

dies. und Wolfgang **Reich:** *Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Dresden 1980

Libretti in deutschen Bibliotheken: [Katalog der gedruckten Texte zu Opern, Oratorien, Kantaten ... von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jh.] / hrsg.: Répertoire International des Sources Musicales, Arbeitsgruppe der <Bundesrepublik Deutschland. – München, Saur [1992].

Reichert, Arno: *Musikalische Original-Handschriften* = Anhang zu: Katalog der Handschriften der Königlichen Öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Bd.4, Dresden 1923

Schmid, Otto: *Geschichte der Dreyssigschen Sing-Akademie zu Dresden*, Dresden 1907

Sartori, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800.* 4 vol., Cuenca 1990–1994

Stieger, Franz: Opernlexikon, pt.1-4 (11 vol.), Tutzing 1975–1983

Tage-Buch des Kgl. Sächsischen Hoftheaters (wechselnde Titel, wechselnde Hrsg.), Dresden 1817–1917

Viertel, Karl-Heinz: *Neue Dokumente zu Leben und Werk J.A.Hasses.* – In: *Analecta Musicologica* 12, Laaber 1973.

Vollhardt, Reinhard: *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen.* Berlin 1899 / Reprint (mit Ergänzungen und Berichtigungen von E. Stimmel und einem Nachwort von H.-J. Schulze) Leipzig 1978

Weber, Carl von: *Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben*, vol.1, Dresden 1857

Żórawska-Witkowska, Alina: *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997

Studie II

Das Dresdner Opernarchiv in der SLUB

(überarbeiteter Begleittext zu dem 2002 erschienenen CD-ROM-Katalog)

Vorwort der Herausgeber (zur Druckausgabe 2002)	63
Vorbemerkung der RISM-Zentralredaktion zur Benutzung des Katalogs (2002)	64
II.1. Einführung	65
II.2. Zur Operngeschichte am Dresdner Hof bis 1900	66
II.3. Zur Überlieferungsgeschichte des Opernarchiv-Bestandes	75
II.4. Zu Inhalt und Anlage des Katalogs	78
II.5. Zur Charakteristik des Opernarchiv-Bestandes und zu den Ergebnissen der Katalogisierung	80
Anmerkungen	
- zu den Partituren	84
- zu den Solostimmen	84
- zu den Chorstimmen	85
- zu den Orchesterstimmen	85
- zu den Soufflierstimmen und Chorpartituren	86
- zu den Einlagen	86
- zu den sonstigen Dresdner Materialien	87
- zu den Materialien von außerhalb	88
a) Leipzig	88
b) Prag	88
c) Wien	88
d) München	89
e) Berlin	89
f) Italien	89
II.6. Anhänge	
II.6.1. Die Dresdner Spielstätten 1765–1900	90
II.6.2. Die Leiter und die Librettisten der Italienischen Opern-Impresen 1765–1814 ..	91
II.6.3. Die Dirigenten der Dresdner Oper 1765–1900	92
II.6.4. Verzeichnis der im Katalog erwähnten Solo-Sängerinnen und -Sänger (von Michael Hochmuth)	96
II.6.5. Verzeichnis der im Katalog erwähnten Hofkapell-Mitglieder (von Andreas Schreiber)	104
II.6.6. Exkurs zu den Dresdner Schreibern des Opern-Archiv-Bestandes (Stand 2002)	108
II.6.6.1: Die Schreiber des 18. Jahrhunderts	109
II.6.6.2: Die Schreiber von 1800 (1794) bis ca.1827	110
II.6.6.3: Die Schreiber von ca.1827 bis mindestens 1900	111
II.7. Personenregister	113
II.8. Literaturverzeichnis	119

Vorwort der Herausgeber (zur Druckausgabe 2002)

Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden verfügt über eine Vielzahl kostbarer Sondersammlungen, darunter über einen umfangreichen Bestand an Musik-Quellen. Die Bedeutung dieses Bestandes beruht vor allem auf den Musikalien des sächsischen Hofes und seiner berühmten Kapelle, dazu auf weiteren, vor allem sächsischen Überlieferungen. Im Unterschied aber zum Beispiel zu der seit langem gut erschlossenen Dresdner Handschriftensammlung gab es bei der Katalogisierung der wertvollen Musikhandschriften Rückstände.

Als nach der Wiedervereinigung die Deutsche Forschungsgemeinschaft auch der Sächsischen Landesbibliothek die Teilnahme an ihren großzügigen Förderprogrammen anbot, ergriffen Bibliotheksleitung und Musikabteilung die Gelegenheit, die Katalogisierung jener hochrangigen Musikalien zu beantragen, die der Bibliothek aus dem Besitz der Königlichen Oper beziehungsweise der Sächsischen Staatsoper zugeflossen waren. Nach erfolgter Antragsbewilligung durch die DFG war jedoch die Musikabteilung ohne Leiter und ohne solche Mitarbeiter, die das Projekt hätten betreuen können.

So erwies es sich als zweifach glückliche Fügung, daß eine der beiden Arbeitsstellen der RISM-Arbeitsgruppe Deutschland e. V. ihren Sitz in der Bibliothek hat. Zum einen wurde hierdurch eine Kooperation zwischen DFG-Projekt und RISM-Arbeit mit Synergieeffekt möglich, zum anderen konnte die Leiterin der Arbeitsstelle, Spezialistin auf den Gebieten der Opern- und der Dresdner Musikgeschichte sowie Kennerin der Dresdner Quellensammlung, als Betreuerin des Projekts gewonnen werden.

Im Zuge der Bearbeitung stellte sich heraus, daß der Opernarchiv-Bestand mehr als doppelt so umfangreich ist, wie zum Zeitpunkt der Projektbeantragung angenommen worden war. Das verzögerte natürlich den Abschluß der Arbeiten; hinzu kam die gegenüber der ursprünglichen Planung erheblich tiefere Erschließungsweise. Die hohe musikgeschichtliche Bedeutung des Materials, das unter anderem die Spuren des Wirkens eines Johann Gottlieb Naumann, Carl Maria von Weber, Richard Wagner, Ernst von Schuch sowie vieler berühmter Sänger und Mitglieder der Sächsischen Staatskapelle überliefert, rechtfertigt jedoch eine besonders intensive Dokumentation und die Verlängerung der Projektzeit.

Wir danken der DFG wie dem Saur Verlag, daß sie den Katalog in der vorliegenden Erscheinungsform ermöglicht haben, und der RISM-Zentralredaktion für die Ausführung der technischen Vorarbeiten zur Herstellung der Sonder-CD-ROM. Natürlich danken wir den Projektbearbeiterinnen Barbara Wolf und Katharina Hofmann, die mit Engagement die Erstkatalogisierung durchgeführt haben. Last but not least ist an Frau Dr. Ortrun Landmann Dank abzustatten dafür, daß sie mit Hartnäckigkeit und angestrengtester Arbeit dem Katalog zu seiner vorliegenden Qualität verholfen hat.

Dresden, im Dezember 2001

Prof. Jürgen Hering
Generaldirektor der Sächsischen Landesbibliothek
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Dr. phil. habil. Wolfgang Frühauf
Vorsitzender der RISM-
Arbeitsgruppe Deutschland e.V.

Vorbemerkungen der RISM-Zentralredaktion zur Benutzung des Katalogs (2002)

Der vorliegende CD-ROM-Katalog erscheint als Sonderausgabe des übergreifenden Kataloges RISM/A/II: *Musikhandschriften nach 1600*. Er benutzt dieselben technischen Voraussetzungen wie dieser Katalog.

In der zuletzt erschienenen Ausgabe 9 des RISM-A/II-Katalogs (München 2001) wird erstmals eine neue Version des Retrieval-Programms eingesetzt, die WINDOWS 98 voraussetzt.

Zu dieser Version gibt es kein gedrucktes Handbuch, das etwa zur Benutzung des Programms anleitet. Informationen dazu können jedoch der elektronischen Hilfe entnommen werden.

Diese Hilfe ist auch auf der vorliegenden Spezial-CD-ROM unverändert enthalten. Sie bietet neben der „technischen Hilfe“ die Hilfe zu den Daten in Gestalt von Angaben zum Titelaufbau, einer Anleitung zur Eingabe von Notenincipits (als Suchfaktor) im Incipit-Index sowie einer Abkürzungsliste. Darüber hinaus sind auch die vollständigen RISM-Datenbanken der Komponisten, der (verschlüsselten) Literaturnachweise und der Bibliothekssigel enthalten.

Die Daten der vorliegenden CD-ROM werden nach Ablauf einer vereinbarten Frist auf die allgemeine RISM-CD-ROM übernommen; dem speziellen Interessenten an den Dresdner Daten bleiben dort jedoch die umfangreichen Zusatzinformationen vorenthalten, die das Begleitheft der Sonder-DC-ROM bietet.

II.1. Einführung

Bis heute fehlt eine umfassende Gesamtdarstellung der 350jährigen, überwiegend glanzvollen Dresdner Operngeschichte.⁶⁴ Infolgedessen werden Dresden und seine Quellen in zahllosen Lexikon- und Enzyklopädie-Artikeln, desgleichen in Spezialarbeiten zur Operngeschichte entweder gar nicht oder nur unzureichend berücksichtigt.

Dabei ist die Dresdner Quellensituation überraschend gut. Das Sächsische Hauptstaatsarchiv (D-Da) bietet mit seinen riesigen Komplexen *Oberhofmarschallamt (OHMA)* und *Acta, die Musicalische Capelle und das Theatre betreffend* die historischen Daten in zwar nicht lückenloser, doch annähernder Geschlossenheit. Vor allem D-Da und Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB = D-DI) besitzen die ergänzenden gedruckten Quellen, allen voran die Periodica von den *Hof- und Staats-Calendern* über die Zeitungen bis zum *Tagebuch des Kgl. Sächsischen Hoftheaters* (erschieden 1817 bis 1918, danach unter den Titeln *Tagebuch* beziehungsweise *Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater* bis 1927).

Und nicht zuletzt bewahrt die SLUB den *Musikalien-Fundus*, der trotz aller Verluste von 1760 (Beschießung der Stadt durch die Preußen, Vernichtung der alten Kurfürstlichen *Instrument-Cammer* mit dem gesamten damaligen Musikalien-Altbestand) bis 1946 (Abtransport von mehr als 220.000 Kostbarkeiten aus allen Sammelbereichen der Sächsischen Landesbibliothek in die damalige Sowjetunion) noch immer imposant ist.

Der vorliegende Katalog und die ihn begleitenden Ausführungen gelten dem der Dresdner Opernpraxis entstammenden, weitgehend unbekannten Teil dieses Fundus.

Wir wissen nichts Konkretes vom praktischen Aufführungsmaterial der frühen Dresdner Oper, das, samt dem wahrscheinlich einstmals vorhandenen Katalog, 1760 verbrannte. Doch wissen wir inzwischen, daß die Operngeschichte nicht 1627 mit der „Daphne“ von Martin Opitz und Heinrich Schütz ihren Anfang nahm, denn dieses Stück war ein Schauspiel mit Musik.⁶⁵ Ihm folgten, als Zwischenstufe, ab 1636 die französisch orientierten deutschsprachigen „Singenden Ballets“.

Am 19. Oktober 1662 begannen dann mit der Darbietung des „Paride“ von Giovanni Andrea Bontempi 170 Jahre rein italienischer höfischer Opernpflege. Der Oper zuliebe wurde bereits am 27. Januar 1667 mit dem *Comoedien-Haus am Taschenberg* eines der frühesten freistehenden Theater nördlich der Alpen eröffnet. Und nachdem dieses Haus für den zum Katholizismus konvertierten Kurfürsten-König August den Starken zur katholischen Hofkirche umgebaut worden war, ließ der König durch den Zwinger-Baumeister Matthäus Pöppelmann das große, prächtige *Königliche Théâtre am Zwinger* errichten, das ab 1719 Hauptschauplatz der Opernereignisse unter Antonio Lotti, Giovanni Alberto Ristori und Johann Adolf Hasse war.

Von den Werken Lottis und Ristoris⁶⁶ überlebten allein die repräsentativen, für die Kurprinzessin Maria Josepha angefertigten Partitur-Abschriften, zum Teil auch Klavierauszüge; das Aufführungsmaterial zählt zu den Verlusten von 1760.

⁶⁴ Das gleiche gilt für Opern- oder opernähnliche Darbietungen des Hofes und vor allem der italienischen, französischen, deutschen Schauspielergesellschaften, die bei Hofe angestellt waren oder die „privilegierte“ Gastspiele in der Stadt geben durften, sowie für die außerhöfischen italienischen Opern-*Stagioni* reisender Truppen.

⁶⁵ Wolfram Steude: *Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hof*. - In: *1. Konferenz um Thema Dresdner Operntraditionen*, 1985 = Schriftenreihe der Hochschule für Musik C.M.v. Weber Dresden, 9. Sonderheft [1986]

⁶⁶ Einschließlich des „Flavio Crispo“ von Heinichen, dessen Einstudierung 1720 kurz vor der Premiere infolge einer Sänger-Meuterei abgebrochen wurde: Händel hatte die Sänger-Elite mit Vorverträgen nach London gebunden, und nur ein Trick half, aus den Dresdner Verträgen herauszukommen. Der Schluß von Heinichens Werk ist in der überlieferten höfischen Abschrift nicht mehr niedergeschrieben und möglicherweise gar nicht komponiert worden.

Die frühesten noch erhaltenen Orchesterstimmensätze stammen aus der Aegide Hasses (1731–1763). Während dieser Zeit kamen nahezu ausschließlich Hasse-Opern auf die Bühne. Besondere Dirigierpartituren sind dafür wohl nicht angefertigt worden, denn Hasse leitete die Vorstellungen stets selbst und benutzte dazu seine eigenen Niederschriften, die, soweit heute in Milano (I-Mc) erhalten, den Sachverhalt durch teilweise kräftige Fingerspuren an den äußeren unteren Blattecken bestätigen.

Vermutlich nahm bereits die Königin Maria Josepha die Orchestermaterialien in ihre persönliche Verwahrung. Da sie nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges (1756) in Dresden blieb, könnte sie die Stimmen, die sich damals wohl noch im Opernhaus befanden, ganz akut vor der Vernichtung durch die Preußen gerettet haben (die Preußen nutzten das Opernhaus als Waffen- und Pulver-Magazin). Bereits 1757 starb die Königin, wohl nicht zuletzt infolge der Aufregungen und Demütigungen, die ihr der preußische König Friedrich II. zufügte.

Die Vervollständigung der Hasse-Sammlung und die Anfertigung der eleganten Ledereinbände für die Stimmen dürften durch die Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis veranlaßt worden sein.⁶⁷ Erbin der Musikalien ihrer Schwiegermutter, vermachte Maria Antonia diese und ihre eigene Sammlung ihrem Sohn Friedrich August (dem Gerechten), der sie mit seinem selbst angelegten und mit weiterem ererbtem Besitz zum Grundstock der *Königlichen Privat-Musikaliensammlung* (KPMS) vereinigte.

Die in diesen Provenienzkomplex eingeschlossenen Hasse-Werke, einschließlich der Opern-Stimmenmaterialien, sind somit von den Quellen der nachfolgenden Operngeschichte abgetrennt überliefert worden.

Hieraus wird deutlich, warum der heute als *Dresdner Opernarchiv* bezeichnete Bestand seine Anfänge in der Zeit nach Hasse hat und die ältesten Stücke von 1764 und 1765 stammen.

II.2. Zur Operngeschichte am Dresdner Hof bis 1900⁶⁸

Seit 1548 besaßen die Wettiner Albertinischer Linie die Würde der sächsischen Kurfürsten und späteren sächsischen Könige. Auf das Jahr 1548 geht auch die Gründung der evangelischen Hofkantorei zurück, die ein halbes Jahr später durch das Engagement von italienischen Instrumentisten zur vokal-instrumentalen *Hofkapelle* erweitert wurde. Dieser Gründung, einem zunächst konfessionell-politisch bedingten Akt, war jedoch Dauer beschieden: Die Hofkapelle wurde zu einer Art „Markenzeichen“ der kurfürstlich-königlichen Albertiner und selbst durch den Konfessionswechsel Augusts des Starken nicht in Frage gestellt. Ihr künstlerischer Hochstand erlitt im Laufe der Jahrhunderte nur kurzzeitige kriegs- oder nachkriegsbedingte Einbußen; selbst „Auflösungen“ hatten lediglich finanzielle oder organisatorische Ursachen, während mit den „entlassenen“ Musikern alsbald auf dienstlich neugeregelter Ebene weitermusiziert wurde.

Unter den weiteren rein instrumental besetzten Musikergruppen des Dresdner Hofes standen die Hoftrompeter an erster Stelle. Da der sächsische Kurfürst als Erzmarschall des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation der Chef aller deutschen Hoftrompeter war, galten

⁶⁷ Siehe hierzu Studie I der vorliegenden Publikation, Anhänge I.6.1. und I.6.2.

⁶⁸ Da ein Überblick an dieser Stelle, selbst unter Bevorzugung der Zeit 1765-1900, nur sehr cursorisch sein kann, werden einige Aspekte bewußt zurückgedrängt oder gar ausgeklammert. Zur *Entwicklung des Orchesters* -

siehe: *Die Dresdner Königliche Kapelle als Opernorchester im 19. Jahrhundert, mit einem Rückblick auf das 18. Jahrhundert.* – In: *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. I: The Orchestra in Society.* 2 vols, ed. by Niels Martin Jensen and Franc Piperno. Berlin 2008; darin: vol.2, 323-366. – Hierin auch Referenzen zu einschlägiger Literatur aus jüngster Zeit.

seine Trompeter als „Oberkameradschaft“, verwalteten die kaiserlichen Privilegien und schlichteten Streitfälle anderer deutscher Hoftrompeter.⁶⁹ Dresdner „musikalische“ Hoftrompeter hatten auch bei der Hofkapelle Dienst zu leisten. Erst 1818 wurden im Kapellorchester zwei eigene Planstellen für Trompeter eingerichtet.

Mit der Neustrukturierung der Kapelle um 1708, einer Folge des Konfessionswechsels des Landesherrn, ging eine instrumentale Neuprofilierung einher, deren Tragweite damals wohl niemand ahnte. Bis 1710 war nämlich der Stamm des *Orchesters* im modernen Wortverstand beisammen: Streicher, Querflöten, Oboen, Fagotte, Hörner (Trompeten und Pauken, wie erwähnt, bei Bedarf), und zwar in orchestergerechten Proportionen. Nur sieben Jahre später begann die Umorientierung vom französischen sechsstimmigen auf den italienischen vierstimmigen Streichersatz, also zur endgültigen modernen Orchesterstruktur. Dabei war die Auswahl der Musiker stets international orientiert.

Als bei den berühmten Hochzeitsfeierlichkeiten von 1719 (der spätere polnische König August III. heiratete die Wiener Erzherzogin Maria Josepha) die Kapelle, vereint mit italienischen Sängern der Spitzenklasse, in allen ihren Funktionen glänzte – katholische Kirchenmusik, italienische Oper, exzellente Kammermusik in den Privaträumen der Wettiner – , kamen Fachleute von nah und fern, um die Neuartigkeit des „Vermischten Geschmacks“ (die Verbindung von französischen, italienischen, deutschen, polnischen und böhmischen Elementen in Komposition und Wiedergabe) wie die Perfektion der Ausführung kennenzulernen.

Die Totenämter, die Johann Adolf Hasse sowohl seinem König August III. von Polen (= Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen) als auch dem Thronfolger Kurfürst Friedrich Christian, der drei Monate nach Regierungsantritt starb, musikalisch ausgerichtet hatte, setzten im Januar/Februar 1764 den Schlußpunkt unter die 1731 eingeleitete, überaus glanzvolle Dresdner „Ära Hasse“. Durch den Siebenjährigen Krieg war der sächsische Hof finanziell ausgeblutet; er mußte den hochverdienten Oberkapellmeister entlassen, und an eine Weiterführung der Opernpflege gewohnt opulenten Stils war vorerst nicht zu denken.⁷⁰

Man bemühte sich jedoch um eine Kompromißlösung und berief noch im Jahre 1764 eine *Comédie-Françoise* an den Hof. Diese Truppe hatte, gleich ihrer Vorgängerin im Dienst von August „dem Starken“ (= König August II. von Polen = Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen), auch Ballettaufführungen im Programm, dazu nun die neuen Werke der *Opéra-comique*. Hierbei wirkte das berühmte Kapellorchester allerdings nicht mit. Wie durch den Kapell-Bratschisten Johann Adam überliefert ist, waren die *comédiens* „unmusikalisch“, das heißt musikalisch nicht ausgebildet. Sie konnten keine Noten lesen, und der Kammermusik Adam mußte ihnen beim Auswendiglernen ihrer Gesangspartien intensive Hilfe leisten. Für das Begleiten der *Opéras-comiques* zahlte der Hof sowohl den Hof- und den Jagdpfeifern als auch mehreren Formationen der (sehr qualifizierten) sächsischen Militärmusiker Vergütungen.⁷¹

⁶⁹ Detlef Altenburg: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst*, Regensburg 1973, vol.1, darin besonders p.52–55.

⁷⁰ Mit der Entlassung der Opernsänger 1769 endete vorerst generell deren Zugehörigkeit zum Kapellpersonal; nur die (katholischen) Kirchensänger behielten diesen Status, der es nach der Wiedererrichtung der Hoftheater ermöglichte, sie nötigenfalls zum Operndienst heranzuziehen. – Katholische wie evangelische Kapellknaben waren schon 1708 getrennt in die verantwortliche Betreuung durch die Kirchen gegeben worden. Die Bezeichnung „Kapelle“ fiel zunehmend dem Orchester allein zu.

⁷¹ D-Da, Loc.908: *Acta, Schauspiele und Redouten betr.*, Jahrgänge 1765ff. – Hier sei betont, daß sowohl „Pfeifer“ aller Art als auch die sächsischen Militärmusiker keineswegs nur Blasinstrumente spielten, sondern das gesamte damalige Orchester-Spektrum abzudecken vermochten, wenngleich die Verpflichtung jedes einzelnen zum Dienst auf mehreren Instrumenten der individuellen Entwicklung meistens Grenzen setzte; es sei denn, der Sprung in ein „Orchester“ - als Idealfall: in die Hofkapelle - glückte.

Da die erhalten gebliebenen Aufführungspartituren⁷² jedoch innerhalb des Opernarchiv-Bestands überliefert worden sind, ist es richtig, diese Sonderform Dresdner höfischen Musiktheaters hier mitzureferieren. Immerhin lassen sich auf diese Weise etliche Kostproben der modernsten französischen Entwicklung vermitteln, wie sie damals in Dresden dem Publikum bekannt gemacht wurden.

Nach dem Versuch von 1769, die große italienische Oper wiederzubeleben – mit Johann Gottlieb Naumanns „La Clemenza di Tito“ anlässlich der Heirat des jungen Kurfürsten Friedrich August III. –, gab der Hof seine Absicht, angemessenes Theater auf eigene Kosten zu betreiben, aus Kostengründen abermals bis auf weiteres auf. Das Opernpersonal und auch die Comédie-Françoise erhielten den Abschied, die Impresari sowohl einer italienischen Opern- (seit 1765) als auch einer deutschen Schauspiel-Truppe (seit 1764) hingegen Verlängerungen ihrer Subventionsverträge.

Die mehrfach wechselnden subventionierten Schauspieltruppen pflegten anfangs zudem auch das deutschsprachige Singspiel, bis dieses der zwischen Leipzig und Dresden pendelnden „privilegierten“ Truppe des Joseph Seconda (des Bruders von Franz) als Repertoire-Bestandteil überlassen wurde.

Im Dienst der Schauspiel-Gesellschaften standen namhafte musikalische Leiter, bei Abel Seyler (in Dresden 1775–1777) Friedrich Ludwig Benda, bei Pasquale Bondini (1777–1789) und bei dessen Nachfolger Franz Seconda (1789–1814): Johann Adam Hiller, Christian Gottlob Neefe und der später an die Dresdner Italienische Oper berufene Friedrich Christoph Gestewitz. Die Joseph-Seconda-Truppe kam nacheinander mit Friedrich August Pitterlin, Gottlob Benedict Bierey, Johann Christian Friedrich Schneider und zuletzt mit dem Dichter-Komponisten E.T.A. Hoffmann nach Dresden. Es musizierten die Jagdpfeifer des Hofes sowie Militärmusiker, und zwar vermutlich ebenso gut, falls nicht besser als der Durchschnitt damaliger Theatertruppen-„Orchester“. Dennoch ist bekannt, daß das zwischen 1774 und 1814 in deutscher Sprache gebotene, zumeist hochwertige Opernrepertoire infolge der bescheidenen Gesangsleistungen der deutschen Schauspieler und der doch wohl insgesamt nur mäßigen Orchesterleistungen das Dresdner Publikum, verwöhnt durch die italienischen Sänger und die exquisite Hofkapelle, nicht wirklich zu überzeugen vermochte.

Das Hauptinteresse des Hofes wie des (seit 1764 zahlenden) Publikums galt somit der *italienischen Impresario-Oper*. Diese Konstruktion beruhte auf Verträgen zwischen dem Hof und einem Impresario. Letzterer hatte für die Beschaffung neuer Opernpartituren, für das Engagement der Sänger, des Maestrino (Korrepetitors) und des Librettisten (zugleich Regisseurs) zu sorgen, desgleichen für die (zumeist nachträglich vergütete) Bühnenausstattung, und er hatte dem Hof ein gewisses Kontingent an Logen und Plätzen zu stellen. Der Hof gewährte dafür mietfreie Benutzung des Theatergebäudes, die Mitwirkung des Kapell-Orchesters und zumeist auch eines Hofkapellmeisters, die Anfertigung von Kopialien durch die Hofnotisten und anderes mehr, und er zahlte jährlich eine Subventionssumme. Die Kontraktbedingungen wechselten in einzelnen Positionen mehrmals. Hauptspielstätte der Oper und des subventionierten Schauspiels war das Moretti-Theater⁷³, das der Hof als *Kleines Kurfürstliches*, später als *Königliches Theater* unterhielt. Von Anfang an als Provisorium gedacht, wurden Mängel durch Um- und Anbauten nur halbherzig

⁷² Sie sind, wohl nach Vorlage von Pariser Partiturdrukken, überwiegend mit vollständigen Sprech-Dialogtexten versehen; auch die bibliophil kostbaren Textdrucke der Dresdner Waltherschen Buchhandlung enthalten die Texte der Gesänge und Dialoge komplett.

⁷³ Eine äußerst instructive Lageskizze sämtlicher innerstädtischer Theaterbauten ist zu finden bei Hans Schnoor: *Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper*. Dresden 1948, p.224. – Diese Skizze ist reproduziert als Abbildung zum Beitrag der Verfasserin im Kongreßbericht *Johann Adolf Hasse in seiner Zeit, Hamburg 1999*, Carus-Verlag 2006.

bekämpft; Bühne und Orchesterraum ließen sich kaum vergrößern. Dennoch ist auch hier von der Oper überwiegend Vorzügliches geleistet worden, und zwar ebenso hinsichtlich des Repertoires als auch hinsichtlich der musikalischen und szenischen Darbietung.⁷⁴ Sänger, die der Hof nicht akzeptierte, mußten rasch entlassen werden; Opern, die nicht gefielen, wurden noch rascher wieder abgesetzt beziehungsweise nur vor dem „Stadtpublikum“ weiterhin geboten. Der jeweilige Impresario war durchaus genötigt, sich dem vom Herrscherhaus verlangten und von der Hofkapelle und ihren Kapellmeistern vorgegebenen Niveau anzupassen.

Etwa um 1770 begann für das Orchester eine Krisenzeit. Der alte Stamm, der unter Hasse gegläntzt hatte, schwand dahin; Neuengagements waren erschwert durch den seit Kriegsende noch immer reduzierten Gehälter-Etat, und es mangelte an einer starken Dirigentenpersönlichkeit.

Als solche trat Johann Gottlieb Naumann erst nach Beendigung seiner zumeist mehrjährigen Auslandsaufenthalte nachhaltig in Erscheinung. In den jetzt häufiger werdenden Engagementsverhandlungen zwischen dem Kurfürsten und dem Directeur des plaisirs (als dem Chef der Kapelle) über neue Musiker⁷⁵ erscheint Naumanns Name zwar kaum, doch stand seine fachmännische Empfehlung zweifellos zumeist dahinter. Das Prinzip, zunehmend mit nicht oder nur gering bezahlten Substituten zu arbeiten, konnte jedenfalls nicht lange durchgehalten werden.

Wie intensiv und erfolgreich Naumann in den achtziger Jahren als Orchestererzieher wirkte, ist durch Zeitzeugen überliefert, und zwar vorrangig in Berichten über Aufführungen in der Katholischen Hofkirche, die zu besuchen allmählich zum Muß für in- und ausländische Dresden-Touristen wurde.

Die von Naumann geleistete Regenerierung der Kapelle zu einem wieder groß und ausgewogen besetzten Orchester mit hohem künstlerischem, der modernen Stilentwicklung entsprechendem Leistungsvermögen kam indessen auch weiteren Bereichen der höfischen Musikpflege zugute, nicht zuletzt dem Gesamtniveau der Opernaufführungen.⁷⁶

Die ersten 37 Jahre der Impresa-Oper (darin 1778–1780 eine Unterbrechung von 1¼ Jahren wegen des Bayerischen Erbfolgekriegs und des anschließenden Vertragsschlusses mit einem neuen Impresario) hatten zunächst im Zeichen der *Opera buffa*, dann zunehmend in dem der *eroicomica* und *semiseria* gestanden. Dank eigener Leistungen der Dresdner Kapell- und Musikmeister hörten Uraufführungen – früher absolute Normalität – nicht gänzlich auf. Sie brachten sogar besondere Akzente, denn vor allem Naumann, Schuster und Seydelmann beförderten, was für Dresden typisch werden sollte: den romantischen Ausdruck. Bei aller „Italianità“ im Gesanglichen einerseits und Bewunderung für die Wiener „Klassik“ andererseits nahm Dresden doch eine gewisse eigene Entwicklung, die ohne die Klanglichkeit und das perfekte Zusammenspiel des Orchesters nicht denkbar gewesen wäre. Die orchestrale Komponente spielte hierbei also zweifellos die entscheidende Rolle.

„Romantische“ Sujets gewannen ohnehin sehr früh an Gewicht für Dresdner Bildende Künstler und Literaten, doch möglicherweise zuerst für die Librettisten (genannt seien Caterino Mazzolàs Texte zu Schusters „Rübenzahl“ und zu Seydelmanns „Il Mostro“) und für die Komponisten. Da selbst fremde, in Dresden nachgenutzte Libretti in Dresden

⁷⁴ Wie Richard Engländer in *J.G.Naumann als Opernkomponist*, Leipzig 1922, leider mehr andeutet als ausführt, muß auch der Dresdner Inszenierungsstil damals äußerst modern gewesen sein und der kleinen Bühne alles abverlangt haben, was diese herzugeben vermochte.

⁷⁵ D-Da, Loc.910: *Acta das Churfürstliche Orchestre betr.*, diverse Jahrgänge; siehe hierzu auch Anm. 71.

⁷⁶ Zur Orchesterentwicklung von 1765 bis 1900 siehe O.Landmann: *Die Entwicklung der Dresdner Hofkapelle zum „klassischen“ Orchester.* – In: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* XVII, 1993; dies.: (gemäß Anm. 68); beide Aufsätze mit Tabellen.

„romantisiert“ wurden,⁷⁷ ist der Primat der Musiker gegenüber den einheimischen Librettisten wahrscheinlich. Anregungen könnten aber auch von den allerhöchsten Auftraggebern ausgegangen sein.

Als sich N a u m a n n 1801 mit der Uraufführung seines Spitzenwerkes „Aci e Galatea“ von der Operndirektion verabschiedete (und kurz darauf verstarb), war der stilistische Umbruch zum 19. Jahrhundert bereits de facto vollzogen. Mit Ferdinando P a ë r kam alsbald nicht nur einer der besten jungen italienischen Komponisten nach Dresden, sondern zugleich jener Kapellmeister, den Richard Engländer als ersten modernen Berufsdirigenten in Dresden charakterisierte.⁷⁸

Napoleon Bonaparte nahm keine Rücksicht auf Paërs lebenslängliche Anstellung in Dresden und befahl den Musiker nach Paris. Dem italienisch-„romantischen“ Dresdner Boden entrissen, hat Paër seinen frühen Wiener und den anschließenden Dresdner kompositorischen Leistungen kaum noch Adäquates folgen zu lassen vermocht.

Von 1810 bis zu seinem Tod 1841 war dann Francesco M o r l a c c h i in Dresden tätig – auch er ein „Moderner“, der sich durch das Potential der Königlichen Kapelle durchaus hat einfangen lassen. Gleich Paër schrieb er in seinen für Dresden bestimmten Werken so anspruchsvolle Orchesterpartien, wie sie in seinem Heimatland wohl weder bei den Ausführenden noch beim Publikum Anklang gefunden hätten.⁷⁹

Kurz vor Paërs Abberufung hatte der französische Kaiser Napoleon Sachsen zum Königreich „erhoben“. Mit der Leipziger Völkerschlacht 1813, der Gefangennahme des sächsischen Königs und der Besetzung der Residenz Dresden durch Russen und Preußen geriet das Dresdner höfische Musikleben in ernste Gefahr. Morlacchi wird nachgesagt, im tiefen Winter eine Reise zum russischen Zaren Alexander nach Frankfurt am Main unternommen zu haben, um für den Erhalt der Kgl. Kapelle zu werben. In Dresden selbst wurde vom russischen Gouvernement eine Kommission eingesetzt, die sich mit dem Schicksal von Musik und Theater befassen sollte.

Was auch immer den Ausschlag gab: Nicht zuletzt dürfte es den berühmten Dresdner Hofkirchen-Musiken zuzuschreiben sein, wenn sich bezüglich der Auflösung der damals annähernd 270 Jahre alten Hofkapelle doch wohl vor jedem Entscheidungsträger erhebliche künstlerische Bedenken und nicht minder moralische Barrieren auftürmten.

Der Wiener Kongreß verhinderte 1815 zwar die von Preußen beantragte Auslöschung Sachsens, nicht aber dessen Dezimierung auf wenig mehr als 40 Prozent des altangestammten kursächsischen Territoriums zugunsten Preußens. Sachsen mußte ganz neue Überlebensmethoden entwickeln. Und es hat sie mit der Zeit gefunden, vor allem als das erste deutsche Land, das die Industrielle Revolution meisterte und auf vielen Gebieten der Produktion führend wurde. Erinnert sei in diesem Zusammenhang daran, daß Leipzig im späteren 19. Jahrhundert über Jahrzehnte hinweg geradezu ein Weltmonopol für den Notenstich und -druck gewann und daß kaum ein ausländischer Verlag, der auf Qualität setzte, woanders als in Leipzig stechen und drucken ließ.

Die Dresdner Musik- und Theaterinstitutionen gingen nach der Rückkehr des sächsischen Königshauses in dessen Obhut über. Erstmals seit 1763 wurden wieder *Hoftheater* etabliert

⁷⁷ Ein Beispiel dafür bildet Giuseppe Maria Foppas Text „Aci e Galatea“, der, 1792 in Venedig mit Musik von Francesco Bianchi erstaufgeführt, dann 1801 durch J.G. Naumann auf eine vermutlich neue qualitative Ebene gehoben wurde. Eine vergleichende Durchsicht beider Werke war der Verfasserin bisher nicht möglich.

⁷⁸ Richard Engländer: *Ferdinando Paer als sächsischer Hofkapellmeister*. – In: *Neues Archiv für Sächsische Geschichte*, vol.50, Dresden 1929, p.210.

⁷⁹ O. Landmann: *Zu den Morlacchi-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden*. – In: *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi*, Perugia 1984, Firenze 1986.

und ab 1816/17 mit den Sparten *Italienische* und *Deutsche Oper* sowie mit dem *Hofschauspiel* betrieben.

Seit der Einrichtung des „Deutschen Départements“ 1817, mit Carl Maria von Weber als musikalischem Leiter, gab es im Rahmen der Dresdner Hofoper erstmals deutschsprachige Aufführungen. Der Umstand, daß über Jahrzehnte hin die Dresdner italienischen Libretti überwiegend mit deutscher Übersetzung gedruckt wurden, hat häufig in der Fachliteratur zu der irrtümlichen Annahme geführt, die betreffenden Werke seien deutsch und unter dem Titel der deutschen Übersetzung dargeboten worden.⁸⁰

Beide Opern-Départements unterschieden sich anfangs lediglich durch ihre Kapellmeister, ihre Sänger und Regisseure sowie ihr Repertoire⁸¹. Sie teilten sich die Aufführungsstätten, die Hofkapelle und den auf Betreiben Webers 1817 gegründeten Berufs-Opernchor⁸², der deutsch und italienisch zu singen hatte und sich schnell zu bemerkenswerter Qualität entwickelte. Doch zunehmend mußten auch die Kapellmeister Morlacchi und Weber einander vertreten, der Musikdirektor und der Maestrino italienische wie deutsche Vorstellungen übernehmen.

Die Errichtung der Konstitutionellen Monarchie in Sachsen 1831 und der damit verbundene völlige Übergang aller Hofkapell- und Hoftheaterkosten auf die sogenannte Königliche Zivilliste (das bedeutete Verzicht auf staatliche Zuschüsse) erforderten Einsparungen. Der Hof trennte sich – gewiß schweren Herzens und sogar inmitten der Spielzeit – von der Italienischen Oper, deren letzte Vorstellung am 31. März 1832 stattfand. Freilich wurde vom italienischen Solistenpersonal beibehalten, wer zur Mitwirkung bei deutschsprachigen Vorstellungen bereit war, allen voran der verdienstvolle Kapellmeister Morlacchi, und einen schlagartigen Verzicht auf italienische Vorstellungen gab es keineswegs. Zu konstatieren bleibt, daß die Dresdner Hofoper eine der letzten in Deutschland (wenn nicht die letzte überhaupt) war, die das italienisch gesungene Repertoire aufgab und somit unter anderem für sich beanspruchen darf, im deutschen Sprachraum Mozarts italienische Opern am längsten in ihrer Originalsprache aufgeführt zu haben.

Selbst der Stellenplan der Kgl.Kapelle wurde im Zusammenhang mit der Neuregelung der Finanzierung vorübergehend (bis 1847) reduziert; gleichzeitig gab es jedoch bei der Zahl der Aspiranten eine Aufstockung, so daß die hohe Funktionsfähigkeit des Orchesters nicht in Gefahr geriet.

Die deutschsprachige Oper hatte nach mühsamen Anfängen zunehmend an Glanz gewonnen, als Weber, erst vierzigjährig, starb. Unter dem alsbald gewonnenen Nachfolger Carl Gottlieb Reißiger wie auch unter Morlacchi, der über eine besondere Befähigung zum Entdecken und Fördern von Gesangstalenten verfügte, erweiterte sich der Stamm deutsch singender guter Sänger dann erstaunlich rasch. Daß ihnen allen bei ihrer Ausbildung Belcanto vermittelt worden war, spricht für ihr Können; es gab bis auf weiteres keine Qualitäts-Alternative.

Allmählich reifte nun der Plan zum Bau eines großen, technisch modern ausgerüsteten Theaters, dessen Entwurf und Ausführung dem Architekten Gottfried Semper übertragen wurden.

Am 12. April 1841 öffnete das neue Hoftheater (der *Erste Semper-Bau*) als gemeinsame Spielstätte für Oper und Schauspiel erstmals seine Pforten. Der Uraufführung von Wagners

⁸⁰ Meistens genügt ein flüchtiger Vergleich der beiden Texte zu der Feststellung, daß die deutsche Übersetzung in der Metrik vom italienischen Original abweicht und somit der Musik nicht unterlegt werden konnte.

⁸¹ Es gehörte zu den Abmachungen, daß italienische Opern in deutschen Singspiel-Fassungen nur dann gegeben wurden, wenn die Italienische Oper die betreffenden Werke weder im Spielplan hatte noch eine Einstudierung plante.

⁸² Zuvor sangen die Alumnen der Kreuzschule (Kreuzchor), gelegentlich verstärkt von Schülern anderer Dresdner Lateinschulen.

„Rienzi“ am 20. Oktober 1842 folgten diejenige des „Fliegenden Holländers“ (2. Januar 1843) und kurz darauf (2. Februar 1843) die Verpflichtung Richard W a g n e r s zum Dresdner Hofkapellmeister.

Die auf allen Gebieten der Künste und Wissenschaften in jenen Jahren großartige Dresdner Entwicklung nahm ein plötzliches Ende durch die Mai-Unruhen von 1849 (bei den Barrikaden-Kämpfen brannte unbeabsichtigterweise auch das alte Opernhaus am Zwinger ab, das nach seiner endgültigen Aufgabe als Opernspielstätte zum Redouten- und Konzertsaal umgestaltet worden war und speziell in der letzteren Funktion akustische Vorzüge aufwies, wie Dresden sie bisher vielleicht nicht wiederzuerlangen vermochte).

Bekanntermaßen floh Wagner im Zusammenhang mit diesen Unruhen. Daß seine steckbriefliche Verfolgung und die spät ausgesprochene Amnestie in seinem unerlaubten Verlassen des Hofdienstes mitbegründet waren, wird zumeist übersehen.

Immerhin gelang es den Bemühungen des berühmten Hofopernsängers Josef T i c h a t - s c h e k, daß bereits wenige Jahre später Aufführungen von Wagner-Werken in Dresden wieder stattfinden konnten.

Wagner selbst, nach Zeitzeugenberichten wohl kein Dirigent von technischer Virtuosität, aber von verbaler Überzeugungskraft, hat in seinem Dresdner Amt Erhebliches geleistet. Außer der Leitung eigener Bühnenwerke – „Tannhäuser“ brachte er 1845 und in zweiter Fassung 1846 selbst zur Uraufführung – und des „Liebesmahls der Apostel“ (1843 in der Dresdner Frauenkirche mit einem Großaufgebot an sächsischen Männergesangsvereinen, unter Mitwirkung der Kapelle uraufgeführt) sind hervorzuheben: sein Einsatz für die Bühnenwerke Glucks, vor allem für die von ihm bearbeitete „Iphigenie in Aulis“ (1847), für Beethovens Neunte Sinfonie (1846 und 1848 im Palmsonntagskonzert der Kgl. Kapelle zu triumphalem Erfolg geführt) und für die Überführung der Gebeine Webers von London nach Dresden, die er mit der Durchführung eines Trauerakts und mit selbst beigesteuerter Trauermusik krönte.

Bevor der bereits angenommene „Lohengrin“⁸³ zur Uraufführung kommen konnte, hatte Wagner Dresden verlassen.

Er verließ indessen Dresden mit eigenem reichem Gewinn, den er den vielseitigen künstlerischen Anregungen in Dresden auf musikalischem und außerdem auf bildnerischem, literarischem und manch weiterem Gebiet verdankte. Sein gesamtes späteres Schaffen hat er bekanntlich in Dresden konzipiert. Musikalische Eindrücke hinterließen die Wirkung der „Stimmen von oben“, wie er sie aus der Frauenkirchen-Kuppel zwar seit der Kindheit kannte, im „Liebesmahl der Apostel“ aber selbst erproben konnte, und das sogenannte „Dresdner Amen“, das er im „Parsifal“ zum Leitmotiv erhob. Vor allem aber wirkte sich die intensive Berührung mit der Königlichen Kapelle aus. Hans Schnoor beruft sich auf Wagners Bekenntnisse jener Art, daß „Lohengrin“ ohne die Perfektion und die exquisite Klanglichkeit der Königlichen Kapelle nicht in der realisierten Weise entstanden wäre.⁸⁴ Der Tatbestand, aus den Dokumenten als Aussage Wagners nachzuweisen oder nicht, dürfte außer Frage stehen und auch durch anders lautende, oft von Häme überschattete Bemerkungen Wagners nicht außer Kraft gesetzt werden können.

Nach dem Ausscheiden des Flüchtlings aus dem Dienst lag die Hauptverantwortung für die Oper und für die gesamte Kapelltätigkeit wiederum in den Händen Reißigers – eines durch Wagner und seine Biografen harsch gescholtenen Mannes, dessen Rehabilitierung nicht weniger notwendig ist als diejenige Morlacchis, der von den Weber-Biografen (vor allem von

⁸³ Das Finale des I. Akts brachte Wagner im Rahmen des Festkonzerts zum 300jährigen Bestehen der Kgl. Kapelle (22.9.1848) in Dresden zur konzertanten Voraufführung.

⁸⁴ Hans Schnoor, siehe Anm. 73, p.186. – Vorläufig sind die dort beschworenen Äußerungen in „Wagners Schriften und Briefen“ nicht belegbar (freundliche Auskunft von Prof. Dr. Egon Voss, Wagner-Gesamtausgabe, München).

Max Maria von Weber) in ähnlicher Weise beschädigt worden ist. Beider „Wiederentdeckung“ hat den Kapellmeistern und den Komponisten gleichermaßen zu gelten. Für Morlacchi interessieren sich seit längerem vor allem seine Landsleute.⁸⁵ Reißiger als Schöpfer instrumentaler Kammermusik wurde einst von Robert Schumann hoch gelobt; Reißigers Messen und sein Oratorium konnten in jüngster Zeit ihren qualitativen Rang bei Wiederaufführungen – unter anderem in Dresden – beweisen; ob auch der Opernkomponist zu Unrecht vergessen ist, müßte noch durch die Praxis erkundet werden.

1850 wurde, zu Reißigers Entlastung, der in Hamburg hochgeschätzte K a r l A u g u s t K r e b s für Dresden gewonnen, zehn Jahre später, nach Reißigers Ableben (1859), der zuvor in Leipzig tätige J u l i u s R i e t z . War Krebs in Dresden der letzte mit Komponierverpflichtung angestellte Kapellmeister, so Rietz der erste, der (1874) den Titel *Generalmusikdirektor* erhielt. Krebs wie Rietz waren gründlich gebildete, praxiserfahrene Kapellmeister, die natürlich auch zur Bearbeitung fremder Werke imstande waren. Rietz hielt sich hierbei allerdings zurück, vielleicht, weil er in die neu aufkommenden *Gesamtausgaben* von Werken der großen Musiker einbezogen war und Achtung vor den „Urtexten“ gewann.

Die bis gegen 1850 regen Bemühungen um Uraufführungen sowie um deutsche Erstaufführungen – genannt sei nur Meyerbeer – erloschen jedoch allmählich und damit die traditionelle Innovationsfreudigkeit der Dresdner Oper.

Dessen ungeachtet wurden Repertoire-Vorstellungen auf hohem Niveau geboten, wofür die Sänger (Solisten und Chor), das Orchester, die Dirigenten und die gleichermaßen vorzügliche Akustik und Bühnentechnik des Theatergebäudes die Garanten waren. Anderenfalls hätte man wohl nicht unmittelbar nach der Brandkatastrophe, der der Erste Semperbau am 21. September 1869 zum Opfer fiel, ein Interimstheater (im Volksmund „Bretterbude“ genannt) errichtet, darin bereits knapp zweieinhalb Monate nach dem Brand, am 2. Dezember 1869, den Opernbetrieb wieder aufgenommen und für die verbrannten Bühnendekorationen alsbald Ersatz geschaffen.⁸⁶ Das Interimstheater war notdürftig beheizbar und hatte eine Bühnengröße, die sogar Wagner-Aufführungen ermöglichte.

In diese Situation kam 1872 der junge E r n s t S c h u c h als Dirigent der Wandertruppe Bernhard Pollinis. Er wurde sofort an die Hofoper verpflichtet und hat dort in der Folgezeit, von seinen Ensembles wie vom Hof und vom Publikum verehrt, eine mehr als vier Jahrzehnte währende „Ära Schuch“ geprägt.

Andere Dirigenten neben ihm hatten es nicht leicht: weder die noch amtierenden Krebs und Rietz, noch der fähige F r a n z W ü l l n e r (Nachfolger von Rietz) und dessen Nachfolger A d o l f H a g e n ; junge Anfänger wie H e r m a n n K u t z s c h b a c h und K u r t S t r i e g l e r sind dagegen von Schuch in richtiger Weise gefördert worden.

Unter Schuch wurde die alte Dresdner Uraufführungstradition neu belebt (nun freilich ohne Werke hauseigener Kapellmeister – die Zeit hierfür war historisch abgelaufen) und zugleich eine systematische Pflege der Werke Richard Wagners begonnen. Wo sonst außerhalb Bayreuths wäre die Notwendigkeit hierfür größer gewesen, zumal nach der Einweihung des Zweiten Semper-Baus (1878), eines idealen *Opernhauses*! Ohne daß die spezielle Orchesterversenkung von Bayreuth jemals übernommen wurde,⁸⁷ kam es doch innerhalb von vier Jahrzehnten in Dresden zu einer Tieferlegung des Orchesterraums von einem halben Meter unter Parkettniveau bis zu ca. zwei Metern, bei Schaffung der Möglichkeit, die

⁸⁵ a) siehe Haupttitel in der Anm. 79; b) B.Brumana, G.Ciliberti, N.Guidobaldi: *Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi* [...]. Firenze 1987.

⁸⁶ Das Hofschauspiel fand einige Jahre später seine Zuflucht im 1873 eröffneten, vom Hof gepachteten *Theater in der Neustadt* am Albertplatz (*Alberttheater*); es verblieb dort bis zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses an der Ostraallee im Jahre 1913. – Während der Jahre des *Interimstheaters* fanden in der Neustadt aber auch gelegentlich musiktheatralische Aufführungen statt.

⁸⁷ Ein Logentheater wie das Dresdner hat andere akustische Verhältnisse als das Bayreuther Amphitheater.

Niveauhöhe des Orchester-“Grabens“ allabendlich, dem jeweiligen Werk entsprechend, zu verändern.⁸⁸ Alles in allem bot das Dresdner Opernhaus die besten Voraussetzungen dafür, musikalische und inszenatorische Leistungen höchster Qualität hervorzubringen – auch und besonders für Wagner-Werke, deren *komponierter* Orchesterklang sein reales Vorbild ja in der Dresdner Königlichen Kapelle besaß. Zudem haben immer wieder Dresdner Elite-Sänger in München (die Schnorr von Carolsfelds als „Ur“-Tristan und „Ur“-Isolde) und in Bayreuth gastiert und erste Kräfte der Kapelle in Bayreuth mitgewirkt. Kurz: Aufführungen in Dresden wurden unumgänglich.

Daneben war man sogar gegenüber „Kassenschlagern“ aufgeschlossen und pflegte ein immer fester werdendes Repertoire mit Sorgfalt und durch wiederholte Neueinstudierungen. Hierzu gehörten italienische und französische Spitzen- sowie Mode-Werke ebenso wie das deutsche Erbe, das neben Mozart und Beethoven auch Dittersdorf und Hiller einschloß und selbst kurzzeitig in Dresden gewirkt habenden Komponisten wie Marschner nachträglich die Türen öffnete. Ein Versuch, Johann Adolf Hasse 1883 anlässlich seines 100. Todestages mit einer Aufführung zu ehren, schlug allerdings fehl, denn die Kenntnis barocker Aufführungspraxis war verlorengegangen, und mit den Wagner gemäßen Mitteln konnte man Hasse de facto nicht gerecht werden.⁸⁹

Wohl nirgends aber gab es eine so intensive Pflege der Werke Carl Maria von W e b e r s wie in Dresden. Hatte zwar keines seiner großen Opernwerke hier seine Uraufführung erlebt, so erreichten diese alle in der Folgezeit Vorstellungszahlen ohne Vergleich und in musikalisch höchster Qualität. Besonders um den „Oberon“ bemühte sich die Hofoper immer wieder, auch mit Franz Wüllners 1880 erstaufgeführten Rezitativen anstelle der Sprechdialoge.

Die in der Kammermusik der Kapellgründung *Tonkünstlerverein* (TV) wurzelnde Annäherung an R i c h a r d S t r a u s s ⁹⁰ – sie begann mit der Uraufführung der Bläserserenade (später: op.7) des Achtzehnjährigen – gewann an Intensität durch Aufführungen Sinfonischer Dichtungen unter Ernst von Schuch in den Sinfoniekonzerten der Kapelle und gipfelte schließlich in den von Schuch geleiteten Uraufführungen der „Feuersnot“, der „Salome“, der „Elektra“ und des „Rosenkavalier“ im Dresdner Opernhaus. Nach Schuchs Tod (1914) führte die tief gewordene Verbundenheit zur Dresdner Oper und vor allem zur Kapelle dazu, daß Strauss weitere fünf Uraufführungen nach Dresden vergab.

Ein knappes statistisches Fazit möge den Überblick beschließen:

- In der Zeit von 1765 bis 1900 kamen etwa 860 Ersteinstudierungen auf die Bühne, davon 360 italienisch- und ca.500 deutschsprachige⁹¹;

⁸⁸ Das ist auch in der wiederaufgebauten, sogenannten „Dritten“ Semper-Oper der Fall.

⁸⁹ Zur (einmaligen) Dresdner Aufführung von Lessings „Philotas“ sowie Hasses Intermezzo „Rimario und Grillantea“ und „Herkules am Scheidewege“ (= „Alcide al bivio“; beide in deutschen Fassungen) am 29.12.1883 gab es in den *Monatsheften für Musik-Geschichte* Jg.16, 1884 (Heft 4, p.44) eine Kurzrezension mit der Grundaussage, man solle Hasses Opernwerke besser weiterhin dem Archiv-Schlaf überlassen.

⁹⁰ Erste Kontakte zur Kapelle wurden über den mit (Vater) Franz Joseph Strauss befreundeten Kapell-Cellisten Ferdinand Böckmann geknüpft. Die Bläserserenade führten Bläser der Kgl. Kapelle unter der Leitung Friedrich Wüllners am 27.11.1882 auf. Böckmann und Strauss spielten im Tonkünstler-Verein ein Jahr später, am 19.12.1883, die Violoncello-Sonate (op.6), kurz nach deren Uraufführung. Strauss widmete bald darauf die Fassung der Romanze F dur (o.op.75) für vl c und pf Ferdinand Böckmann.

⁹¹ Diese Zahl ist zur Zeit noch nicht genau bestimmbar, weil Hochmuth 1998 (siehe Literaturverzeichnis) die *Possen* nur selten einbezieht und deren Titelzahl hier nur anhand der konkret vorhandenen Überlieferung erweitert werden konnte. Gleichwohl sind die *Possen* dem Musiktheater und nicht dem Schauspiel zuzurechnen, da sie von der Kapelle und überwiegend vom Personal der Hofoper dargeboten wurden.

- hierunter befanden sich ca.150 Uraufführungen, zunächst Werke von Dresdner Autoren (Hofkapellmeistern, Kapellmusikern, Mitgliedern des Königshauses und des Hofstaats⁹²), später zunehmend von Auswärtigen.
- Blieben bereits während der Impresa-Oper manche Werke über viele Jahre hin auf dem Spielplan beziehungsweise wurden sie nach einer Pause ein- oder mehrmals wiederaufgenommen, so setzte sich in der Dresdner *Hofoper*, dem allgemeinen Trend folgend, allmählich ein Standardrepertoire durch, das immer wieder musikalisch neu einstudiert und gelegentlich neu inszeniert wurde. In einigen Fällen können bis zu 10 Einstudierungen gezählt werden. Bei besonders beliebten Werken wie denen von Weber oder etwa von Donizettis „Regimentstochter“ sind jeweils in den Orchesterstimmen mehr als 200 Vorstellungen nachgewiesen (die reale Zahl liegt oft um wesentlich höher).
- Über lange Zeit verfolgbar ist die damals übliche Praxis, daß Werke mit fremden „Einlagen“ versehen wurden. Erstaunlich hierbei das Spektrum der bisher festgestellten Komponisten: es umfaßt solche, deren Einlagen mit einer auswärts gekauften Partitur nach Dresden gelangten, und geht über die Dresdner Kapellmeister bis hin zu Sängern, Orchestermusikern und Mitgliedern des Hofstaats. Freilich sind auch Nummern fremder Komponisten in Dresden eingefügt worden – dies wohl hauptsächlich auf Wunsch der Sänger.
- Nicht zuletzt von teilweise hohem Belang sind die aufführungspraktischen Notizen und „Einrichtungen“ der einzelnen Dirigenten in den Partituren;
- die Eintragungen von Sängern, Kapellmusikern, Souffleuren etc. in deren Stimmen, Klavier-auszügen etc. geben kaum weniger tiefe Einblicke in frühere Ausführungspraktiken und in Ereignisse bei den einzelnen Vorstellungen. Das ist zwar nicht anders als bei jedem anderen auf uns überkommenen Opernmaterial; in Dresden aber hängt zumeist hochkarätige Geschichte daran.

II.3. Zur Überlieferungsgeschichte des Opernarchiv-Bestandes

Moritz Fürstenau, 1853–1889 Custos der Privat-Musikaliensammlung der sächsischen Könige, ebenso lange Soloflötist der Kapelle und zudem deren Historiograph,⁹³ hat über Jahre hin wichtige Stücke aus den verschiedenen Notensammlungen des Kapell-Orchesters in die Kgl. Privat-Musikaliensammlung (KPMS) überführt. Aus der richtigen Erkenntnis heraus, daß alle diese Materialien ohnehin Eigentum des Hofes waren, aber nicht länger dem praktischen Verschleiß oder einer mangelhaften Aufbewahrung preisgegeben werden dürften, sondern für die Forschung erhalten und ihr zugänglich gemacht werden mußten, holte er sie in die KPMS. Aus der Hofkirche zuerst wohl die Pisendel-Sammlung barocker Instrumentalmusik (berühmt durch ihre Vivaldiana), dann Kirchenmusikalien und offenbar auch aus der Hofoper eine Blütenlese an Partituren⁹⁴. Er tauschte überdies alte Dresdner

⁹² Genannt seien Prinzessin Amalie Friederike Auguste, Herzogin zu Sachsen, und der Kammerherr und Hofmeister Carl Borromäus von Miltitz.

⁹³ Auf Fürstenaus Initiative hin feierte die Kgl. Kapelle 1848 ihr 300jähriges Bestehen, wobei auch Richard Wagner eine Festansprache hielt. - Noch immer aktuell ist Fürstenaus zweibändiges Werk *Zur Geschichte des Theaters und der Musik am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861-1862; den dritten Band, der der Zeit nach 1763 gewidmet werden sollte, hat der Autor leider nicht mehr vorlegen können. Die Materialsammlung hierfür übernahm Robert Prölss und verwendete sie in seiner *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*, Dresden 1878; als Literat gab Prölss aber dem Schauspiel den Vorrang und vermochte Fürstenaus der Musikipflege gewidmete Darstellung nicht gleichgewichtig fortzusetzen. Was seither an Teil- und Einzeluntersuchungen vorliegt, ist den Dresden-Artikeln der Enzyklopädien zu entnehmen und, soweit für den Katalog benutzt, auch der vorliegenden CD-ROM unter der Rubrik *Literatur*.

⁹⁴ Letztere sind längst nur noch an ihren typischen Einbänden erkennbar; besondere Stempel wurden erst später eingeführt.

Handschriften gegen moderne Abschriften von Quellen anderer großer Sammlungen aus der Absicht heraus, ein Archiv der europäischen Musikgeschichte zusammenzutragen. Freilich unterlag er, zu einer Zeit, als die musikhistorische Forschung in ihren Anfängen steckte, einem verzeihlichen, wenngleich bedauerlichen Irrtum: Die Fülle der trotz früher Verluste so reichen Dresdner Tradition, und nur diese, zu konservieren, wäre unvergleichlich wichtiger gewesen.

Als 1896 durch königliche Verfügung die KPMS in corpore der damaligen Königlichen Öffentlichen Bibliothek (KÖB) übergeben wurde, gelangten mit dieser die ersten Stücke aus dem Opernarchiv in die Bibliothek. Zwölf Jahre später folgte, abermals auf königliche Anweisung, der Altbestand aus der Katholischen Hofkirche.⁹⁵

Die Oper selbst begann mit Abgaben handgeschriebener Partituren in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts; der Weg führte von der nunmehrigen *Sächsischen Staatsoper* (D-Ds) zur nunmehrigen *Sächsischen Landesbibliothek* (D-Dl).

Da die ausgebombte Dresdner Oper nach 1945 zunehmend unter dem Fehlen angemessener Lagermöglichkeiten litt, trennte sie sich schließlich in zwei großen Schüben von ihrem gesamten nicht mehr benutzten Notenbestand und übergab diesen bis etwa 1980 der Sächsischen Landesbibliothek.⁹⁶

Die Fülle des übernommenen Opernmateriails vermochte die – ja ebenfalls ausgebombte – Bibliothek vorerst nur oberflächlich und zudem nur selektiv einzuarbeiten. Vor allem die Stapel von Stimmen blieben von der Katalogisierung, Aufstellung und Zugänglichmachung vorerst ausgeschlossen.

Es wurde zunehmend zum Erfordernis, durch Sonderlösungen die Katalogisierung der Opernarchiv-Musikalien auf den Weg zu bringen. Die sich ab 1990 durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft bietenden Möglichkeiten wurden seitens der Bibliothek sofort aufgegriffen, doch gab es bei der Realisierung Schwierigkeiten und Hindernisse, die auch das Vorwort der Herausgeber berührt.

Zunächst ging es darum, einen umfangreichen Bestand – vorwiegend erstmals – zu sichten, zu ordnen, bibliotheksgerecht einzuarbeiten und anschließend für den Spezialkatalog nach äußeren Merkmalen zu beschreiben. Die Arbeiten zogen sich hin, bedingt durch das Ausscheiden der ersten Bearbeiterin und die Suche nach einer zweiten, die, gleich der ersten, in ihre Aufgaben von Grund auf eingewiesen werden mußte. Zudem wurde es unvermeidlich, den gesamten zu katalogisierenden Bestand einer Anti-Schimmel-Behandlung zu unterziehen und ihn über Monate hin für die direkte Benutzung zu sperren. Die Überbrückung dieser Zeit gelang durch die Konvertierung der bisher konventionell erfaßten Daten mittels der RISM-Software. Der Plan hierzu hatte schon des längeren bestanden, war aber angesichts gehäufte EDV-technischer Anfangsschwierigkeiten nicht sofort durchführbar. Da EDV-Probleme immer wieder auftauchten, war die mit DFG-Förderung zu lösende Aufgabe schließlich nur in Umrissen zu bewältigen.

⁹⁵ Daß sich unter den damals noch aktiv genutzten und daher nicht abgegebenen Musikalien Kostbarkeiten bis hin zu zwei Autographen von Naumann-Messen befanden, zeigte sich erst bei der Übernahme der Reste, die die Bombardements von 1945 überlebt hatten, durch D-Dl um 1970.

⁹⁶ Über das Schicksal der bis 1945 in der Oper verbliebenen, teilweise in Vitrinen ausgestellten Kostbarkeiten besteht bis heute keine Klarheit; doch ist nicht auszuschließen, daß sie, gleich den D-Dl-Schätzen, als „Trophäen“ gen Osten mitgenommen wurden und dort noch existieren. - Als die Notenbibliothek und das Archiv der Staatsoper 1993 endlich aus ihren Provisorien wieder in angemessene Räume umziehen konnten, tauchten überraschenderweise noch 30 Materialien prominenter Werke aus dem 19. Jahrhundert, ganz oder teilweise, wieder auf. Sie befinden sich weiterhin in D-Ds.

Um das Ziel, nämlich das Vorlegen eines Katalogs der Opern-Archiv-Musikhandschriften, dennoch zu erreichen, schlossen sich SLUB und RISM-Arbeitsgruppe Deutschland zusammen, stellten Honorarmittel respektive Arbeitszeit zur Verfügung und beauftragten die Verfasserin, die schon die DFG-Projektbearbeiterinnen angeleitet hatte, mit der Übernahme der weiteren Arbeiten, allerdings in einem knapp bemessenen zeitlichen Rahmen.

Inzwischen war als erstes Sonderprojekt seiner Art der *Katalog der Dresdner Hasse-Musikhandschriften* fertiggestellt und veröffentlicht worden: ein DC-ROM-Katalog im allgemeinen RISM-A/II-Format, begleitet von einem Kommentar-Band (Autorin: Ortrun Landmann; Saur Verlag 1999). Es bot sich an, auch den Opern-Archiv-Katalog auf diese Weise zu publizieren, einmal wegen des im Vergleich zu einem Buch-Katalog ungemein höheren Benutzungskomforts, zum anderen auch wegen des verminderten Herstellungsaufwands. Eine Druckausgabe des Opern-Archiv-Katalogs wäre allein durch den Umfang problematisch geworden.

Zurück zur Bearbeitungsgeschichte. Bei der nun folgenden Gesamtdurchsicht der Materialien und der angefertigten Katalogisate durch die Verfasserin galt es, außer den Schreibern der Gesamtkopiaturen und der Einlagen auch geschichtsträchtige Spuren in den Musikalien richtig zu erkennen, anonyme Überlieferungen und die „Einrichter“ der Dresdner Dirigierpartituren zu identifizieren, historische Provenienzgänge einzelner Materialien von Bühne zu Bühne aufzuspüren und somit höchst belangvolle, besonders mit Italien und Wien, aber auch mit deutschen Opernbühnen verknüpfte Daten zur Operngeschichte zu vermitteln. Dieser Teil der Arbeit konnte infolge der eingeschränkten Zeit abermals nur mit Kompromissen zum Abschluß gebracht werden.

Einzubeziehen waren neben den bisher noch gar nicht erschlossenen Materialien alle diejenigen, die sowohl mit der KPMS (1896) als auch mit den ersten Überweisungen aus der Staatsoper (ab ca.1923) in die Bibliothek gekommen waren. Infolge Verlusts der Provenienz-Verzeichnisse bei der Zerstörung des Japanischen Palais (des Sitzes der Bibliothek seit 1786) im Jahre 1945 ließen sie sich nur auf eine „detektivische“ Art – vor allem anhand der Einbände – als dazugehörig erkennen und im Gesamtbestand auffinden.

Von 1926 bis 1930 nämlich waren in der Musikabteilung der Bibliothek die nach Provenienzgruppen getrennte Bestands-Aufstellung zugunsten einer systematisch einheitlichen Ordnung aufgegeben und bei den Musikalien die dreiteiligen „**Mus.**“-Signaturen eingeführt worden. Diese bestehen aus

- einer (drei- bis) vierstelligen Komponisten-Nummer (ungefähr chronologisch aufsteigend; Nr. **1** ist den Sammelwerken und Konvoluten zugeteilt, Nr. **2** den Anonyma und Incerta, Nr. **3972** z. B. bezeichnet Mozart),
- einem Werkgattungs-Buchstaben (**F** steht für Bühnenwerke)
- und der laufenden Zählung für die jeweilige Kombination Komponist + Werkgattung, wobei Schlußzahlen ab **500** grundsätzlich Zugänge aus der Zeit nach 1945 anzeigen.

Mus.3972-F-653 signalisiert also eine nach 1945 aufgenommene Quelle zu einem Bühnenwerk von Mozart.

Wegen der einfacheren Aufstellung und Handhabung bei Paginierung und Verfilmung sind inzwischen die unterschiedlichen *Überlieferungsformen* durch Untersignaturen getrennt worden. So findet man etwa zu Rossinis „Elisabetta regina d’Inghilterra“

- unter Mus.4804-F-522 die Dirigierpartitur,
- unter Mus.4804-F-522A die Chorpartitur,
- unter Mus.4804-F-522a das Stimmenmaterial.

Vor 1945 wurde der Indexbuchstabe „**a**“ gelegentlich in anderem Sinne verwendet. Daher gilt er als generelles Kennzeichen für „Stimmen“ nur bei Endnummern ab 500, es sei denn, es gibt keine Partitur oder sonstige mehrsystemige Überlieferungsform, sondern ausschließlich

Stimmen: dann entfällt der Indexbuchstabe. Die gelegentlichen Ungereimtheiten aus früherer Zeit bei der Signaturenvergabe konnten zumeist nicht behoben und bei der Neueinarbeitung nicht ganz vermieden werden.

II.4. Zu Inhalt und Anlage des Katalogs

Erfasst sind mit dem RISM-Programm PIKaDo die handgeschriebenen und einige handschriftenähnliche Musikalien aus dem Zeitraum 1764/65 bis 1900; da diese Art der Überlieferung aber, zumindest außerhalb Frankreichs, völlig normal war und bis zuletzt überwog und da für die Einbeziehung der meisten Drucke in die Katalogisate ein Ausweg gefunden wurde, fehlt im Katalog nur Weniges vom erhaltenen Bestand (siehe weiter unten). Auf die vorhandenen Quellen des frühen Zwanzigsten Jahrhunderts wurde bewußt verzichtet, weil „Dresdner Oper“ ab 1901 ohne die Werke Richard Strauss’ nicht adäquat präsentiert werden kann. Die Strauss-Materialien der Königlich Sächsischen Hof- und späteren Sächsischen Staatsoper sind aber aus urheber- und verlagsrechtlichen Gründen an das Haus gebunden und durften bisher nicht zur bibliothekarischen Archivierung abgegeben werden – so sehr dies aus vielerlei Gründen zu wünschen wäre.⁹⁷

Es ist vorgesehen, die noch nicht erfaßten, bereits in D-DI liegenden *jüngeren* Opernarchiv-Quellen (darunter Autographe) wie auch die etwa 30 handschriftlichen Materialien *aus der Zeit vor 1900*, die nach der Abgabe-Aktion in D-Ds noch aufgefunden wurden und sich weiterhin dort befinden (auch dort nun archiviert), alsbald mit PIKaDo aufzunehmen, über die allgemeine RISM-CD-ROM nachzuweisen und damit den hier vorgelegten Katalog zu ergänzen.^{97a}

Die mehr oder weniger zufällig im Opern-Archiv-Bestand überlieferten Materialien aus dem Praxis-Bereich der Katholischen Hofkirche bestätigen zwar die Personalunion der Ausführenden – vor allem der Kapelle und ihrer Dirigenten – für Kirche, Konzert und Oper, bleiben aber verständlicherweise aus dem Katalog ebenfalls ausgeschlossen. Auch ihre Beschreibung soll in den allgemeinen RISM/A/II-Katalog einfließen.

Die Darbietungsform des katalogisierten Materials paßt sich der in der Musik-Quellensammlung der SLUB üblichen Praxis an: Je Haupt- oder Nebensignatur (siehe oben, Kapitel 3) gibt es mindestens eine gesonderte Titelaufnahme; fremde Einlagen werden ebenfalls gesondert erfaßt, sind aber mit dem jeweiligen Haupttitel wechselseitig verknüpft. Der Vorzug liegt auf der Hand, denn jeder Einzelsignatur wird eine besondere Verfilmungs-Nummer zugewiesen (unter anderem wegen der unterschiedlichen Paginierungsweise für mehr- und für einsystemige Notierungen), und somit steigt die Kompatibilität zwischen Katalogeinheit und Filmbestellung. Auch erwies es sich bei der Katalogbearbeitung als vereinfachend, so zu verfahren. Da einerseits zusammengehörige Materialien anhand ihres Signatur-Stammes erkennbar sind, andererseits auf die jeweils dazugehörigen Signaturen in den Titelaufnahmen hingewiesen wird und ohnehin die Signaturen als Einstieg in einen CD-ROM-Titel ausreichen, ergibt sich sogar ein Zuwachs an Übersichtlichkeit.

Zu den im Katalog erfaßten *H a n d s c h r i f t e n* werden auch einige, auf der Handschrift des Komponisten beruhende, Auto(typo)graphien gerechnet und adäquat in Haupt-Titelaufnahmen beschrieben, so bei Flotow, denn hiervon hat der Verlag (Bote & Bock)

⁹⁷ Eine Fülle aufführungspraktischer Eintragungen von hoher dokumentarischer Bedeutung erheben diese Materialien, obwohl sie gedruckt sind, in einen handschriftenähnlichen Rang.

^{97a} Dieses Vorhaben ist unmittelbar nach Manuskriptabgabe des Katalogs realisiert worden; die Ergebnisse sind in der RISM-A/II-Datenbank unter dem Fundortsigel „D Ds“ zu finden.

ohnehin nur wenige, „den Bühnen gegenüber als Manuscript“ bezeichnete Exemplare herstellen lassen, so daß von einer Drucklegung nicht füglich gesprochen werden kann.

Ebenso in eigenen Titelaufnahmen, jedoch mit dem jeweiligen Haupttitel verknüpft und über diesen erreichbar, sind die als solche erkannten, fast ausschließlich handgeschriebenen Fremdeinlagen nachgewiesen.

Die Beschreibung von gedruckten Partituren und Klavierauszügen, die in eindeutigem Zusammenhang mit vorhandenen handschriftlichen Materialien stehen, ist in den *Anmerkungen* der jeweiligen Titelaufnahmen zu finden.⁹⁸

Am Schluß der Anmerkungen stehen Angaben zu Dresdner Textdrucken aus dem Bestand der Sächsischen Landesbibliothek, und zwar zu heute vorhandenen und, anhand von Katalogangaben, auch zu denjenigen, die 1946, wie einangs erwähnt, mit dem Altbestand in die damalige Sowjetunion abtransportiert worden sind, heute überwiegend in der Moskauer Russischen Staatsbibliothek (zuvor: Lenin-Bibliothek) lagern und unter ihrer Dresdner Altsignatur identifizierbar sein dürften. – D-DI konnte jedoch nach 1945 einen kleinen Bestand an Textdrucken, die einstmals als „Dubletten“ an die Dresdner Stadtbibliothek (Ratsbibliothek) abgegeben worden waren, zurückbekommen, da diese Bibliothek und ihr Bestand während der Luftangriffe 1945 total vernichtet wurden und nur eine einzige ausgelagerte Kiste mit den genannten Libretti die Zerstörung zufällig überlebt hat.

Die Dresdner Textdruck-Sammlung – vorhanden oder nicht mehr vorhanden – entstammt *nicht* dem Opernarchiv (das dergleichen nicht überliefert), sondern fast gänzlich der KPMS. Zahlreiche der derzeit verfügbaren Exemplare enthalten Notizen ihrer fürstlichen Erstbesitzer zu Rollenbesetzungen, zu besonders wohl gelungenen Kompositionen und zu Kürzungen, überdies Blättchen mit Einlagentexten, geschrieben von Kopistenhand, öfter unter Angabe der Komponisten. Die Einbeziehung dieser zwar archiv-, doch nicht opernhistorisch „fremden“ Dokumente in die Titelaufnahmen rechtfertigt sich durch sich selbst.

Insgesamt fällt den *Anmerkungen* im vorliegenden Katalog besonderes Gewicht zu. Über die Möglichkeit hinaus, die die Titel ergänzenden gedruckten Quellen zu referieren, boten sie Platz zum Niederlegen von Beobachtungen zur Quellenherkunft, zur Dresdner Praxis, zu Bearbeitungen, Partitur-Einrichtungen, Notentextkorrekturen oder -veränderungen, zur Wiedergabe von Rollenzuweisungen von der Hand Dresdner Dirigenten auf Solostimmen-Titelseiten sowie von Eintragungen, welche die Sänger und die Kapellmusiker in ihren Stimmen hinterlassen haben und die von teilweise hohem dokumentarischem Wert sind.

Als Hilfsmittel verwendet wurden

- die in den Fußnoten der vorliegenden Ausführungen und vor allem in den einzelnen Titelaufnahmen benannte einschlägige Fachliteratur,
- Musik- und Briefautographen in D-DI, die durch Vergleich mit Noten- und Wortniederschriften in den Opernmaterialien Schriftidentifizierungen ermöglichten (nur ausnahmsweise präzise bezeichnet, da ihre Nutzung generell gilt und sie in der SLUB jederzeit auffindbar sind),

⁹⁸ Die relativ wenigen gedruckten Partituren und Klavierauszüge (zumeist aus späterer Zeit), die einzeln überliefert sind und in keiner Fußnote benannt werden können, wurden für RISM/A/I aufgenommen; vorerst sind sie im Zettelkatalog der RISM-Arbeitsstelle Dresden zu finden. Die technische Möglichkeit, auch Drucke mit der RISM-Software zu erfassen, und zwar unterscheidbar von den Handschriften, war bei Abschluß der Opernarchiv-Arbeiten noch nicht gegeben.

- Musik und Theater betreffende Akten in D-Da, soweit sich früher angefertigte eigene Exzerpte und früher erworbene Fotokopien im Besitz der Verfasserin befinden; wichtig besonders für die Ermittlung von Anstellungszeiten und Handschriften der Notisten.

In der verfügbaren Zeit war es jedoch **n i c h t** möglich,

- zu sämtlichen vollständig überlieferten Werken komplette Musik-Incipient-Listen einzugeben. Die vorhandenen⁹⁹ beschränken sich, neben anfänglichen, den Zeitaufwand „testenden“ Eingaben, auf Autographen von Dresdner Komponisten und auf „Compilations“, also Werke heterogenen Ursprungs, deren Zusammensetzung einmal konkret nachzuweisen als vordringlich angesehen wurde, selbst dann, wenn die Herkunft der einzelnen Bestandteile nicht nachweisbar war;
- gezielt neue Notisten-Ermittlungen vorzunehmen und die im Laufe der Katalogarbeiten zufällig gewonnenen Schreiberkenntnisse rückläufig in allen relevanten Titelaufnahmen nachzuarbeiten (es blieb bei Einzelversuchen hierzu);
- Angaben zu originalen Einbänden generell nachzuholen und mit Verweisungen auf Pendants zu versehen (was für die gemeinsame Herkunft von Quellen relevant wäre);
- die Referenz auf relativ spät verfügbar gewordene Hilfsmittel rückläufig in die Gesamtheit der Titel einzuarbeiten. Die Rede ist von der bereits erwähnten *Chronik der Dresdner Oper*, Hamburg 1998 (*HochmuthC 1998*), und von dem noch in Arbeit befindlichen (und somit kaum zitierfähigen) Manuskript *Mitgliederverzeichnis der Dresdner Hof- und heutigen Staatskapelle von 1549 bis zur Gegenwart* von Andreas Schreiber. Beiden Autoren, Herrn Dr. Michael Hochmuth und Herrn Kammermusiker Andreas Schreiber, sei umso mehr dafür gedankt, daß sie anhand ihrer Datenbanken Verzeichnisse der im Katalog erwähnten Sänger und Orchestermusiker angefertigt und für den vorliegenden Kommentarband zur Verfügung gestellt haben, denn zur elektronischen Erfassung und Abrufbarkeit von Daten dieser Art ist die RISM-Software derzeit **[2002]** noch außerstande.
 - Die Arbeiten beider genannter Autoren sind inzwischen erschienen (siehe Literaturverzeichnis).

II.5. Zur Charakteristik des Opernarchiv-Bestandes und zu den Ergebnissen der Katalogisierung

Sicher ist es der nahezu ein halbes Jahrhundert währenden Kontinuität der Impresario-Oper zu verdanken, daß deren Aufführungsmaterial größtenteils beieinander blieb und sich zum Grundstock des heutigen Dresdner Opernarchivs auswachsen konnte.

Verluste im Opernarchiv-Bestand gehen gleichwohl bis zum Jahr 1778 zurück. Damals behielt der Impresario Bustelli bei seiner Verabschiedung infolge Ausbruchs des Bayerischen Erbfolge-Krieges, wohl wegen seiner hohen Verschuldung, Musikalien für sich und verkaufte sie an fremde Interessenten. Konkret nachgewiesen sind solche ehemals Dresdner Materialien im Bestand des Eszterháza-Archivs (heute H-Bn), in dessen publiziertem Katalog übrigens erstmals auf eine charakteristische Dresdner Notistenschule hingewiesen worden ist.¹⁰⁰

Vieles weitere dürfte später durch Verleih oder Verkauf an andere Bühnen gegangen sein; für die im ständigen Repertoire verbliebenen Werke gilt aber wohl vor allem Aussonderung

⁹⁹ Insgesamt liegen 66 vor, das betrifft ca.10% der komplex vorhandenen Werke. - Hier wie bei den anderen 90% (nur erste Sätze verzeichnet) sind Incipits grundsätzlich bei der Hauptquelle, also meistens der Partitur, eingegeben, doch fehlen sie sogar dort, wenn die Überlieferung zu fragmentarisch ist, um eine eindeutige Wiedergabe der Anfänge erster Sätze zu ermöglichen.

¹⁰⁰ Dénes Bartha und László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest/Mainz 1960, vol.1, passim, aber besonders p.433.

infolge von Materialverschleiß, der wiederum eine Folge des sich etablierenden Standardrepertoires war. Hierdurch ist eine Zahl von Werken, die besonders oft neu einstudiert wurden, heute durch ihr ursprüngliches Material gar nicht mehr oder nur noch in Form von Fragmenten präsent.¹⁰¹ – Es muß außerdem mit Verlusten beim Brand des Ersten Semper-Theaters (1869) und vor allem aber bei den Luftangriffen auf Dresden (1945) gerechnet werden. Wie anders wäre es zu erklären, daß Notenmaterialien außer Partituren und Stimmen sehr vermindert und Rollenbücher¹⁰² nur vereinzelt vorhanden sind, komplette Textbücher mit Sprech-Dialogen dagegen faktisch gar nicht mehr existieren.

Trotz der Verluste sind Quellen zu ca. 650 Werken erhalten: in Gestalt von Partituren, Stimmen, Soufflier- und Chorauszügen, teils sowohl als auch, teils reduziert auf eine einzige Überlieferungsart, bei Stimmen bis hin zu lediglich vorhandenen (relativ jungen) Chorstimmen oder gar bis zu einer einzigen Solistenstimme.

Die genannte Zahl schließt allerdings auch in Dresden nie aufgeführte Werke und in Dresden hergestellte, aber nie benutzte Materialien ein, wodurch das Verhältnis zwischen real möglicher Dokumentation und den weiter oben ausgewiesenen ca. 860 zwischen 1765 und 1900 erstaufgeführten Werken sich nicht ganz so günstig zeigt. Unter den ungenutzt abgelegten Materialien befinden sich aber Raritäten bis hin zu eingereichten Partiturautographen. Die Zahl in Dresden komplett angefertigter und sofort archivierter Materialien beziehungsweise solcher, deren Anfertigung sichtbar abgebrochen wurde, überrascht. Auf wessen Entscheidungen oder auf welchen sachlichen Gründen (Abgang von Sängern, Tod eines Dirigenten) die Absetzung der schon zur Einstudierung angenommenen Stücke beruhte, war selten zu ermitteln.

Bei alledem ist das Profil des vorliegenden Bestandes noch repräsentativ für die tatsächliche Dresdner Spielplangestaltung der gesamten Berichtszeit. Am Beginn stehen die musikalischen *französischen* Relikte der *Comédie-Françoise*. Vom italienischsprachigen Repertoire 1765–1832 sind vertreten *italienische* Opere Buffe der ersten Jahrzehnte, Opere eroicomiche und semiserie sowie romantisch-sentimentale Werke der Folgezeit, darunter stets Beiträge der Dresdner Komponisten. Mit *deutschen* Textfassungen liegen aus der Zeit seit 1817 das jeweils aktuelle französische und zunehmend das italienische und das deutsche Repertoire vor; Eigenleistungen aus dem Kreis der Opern- und Kapellmitglieder enden mit „Agnes“ von Carl August Krebs (1858, Uraufführung der 2. Fassung).

Erhalten geblieben ist des weiteren eine Auswahl der besonders im zweiten Drittel des Neunzehnten Jahrhunderts sehr beliebten Possen (Einakter mit viel Dialog und wenig Gesang), als deren „Motor“ der dichtende, singende und wohl auch arrangierende Schauspieler Gustav Raeder zu gelten hat, ein „Dresdner Nestroy“. Ihre musikalische Einrichtung – bis hin zum überwiegenden Ersatz der ursprünglichen Musiknummern durch Einlagen – war aber stets Kapellmeistersache, sicher in Abhängigkeit von den im Laufe der Jahre wechselnden Sänger-Darstellern.¹⁰³

¹⁰¹ Die Titel sämtlicher in Dresden aufgeführter Werke, also auch die im Katalog fehlenden, sind zu finden bei Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, 1998, für die Zeit 1765–1816 auch bei Landmann, *Die Dresdner Italienische Oper...*, 1976 (siehe Literaturverzeichnis).

¹⁰² Obwohl, mit vereinzelt Ausnahmen, handgeschrieben, werden die Rollenbücher ebenso wie die in Kapitel 4 erwähnten Textdrucke nur in den Anmerkungen zu den Musikalien-Titeln nachgewiesen, da RISM/A/II hierfür zur Zeit keine andere Möglichkeit bietet.

¹⁰³ Auch die mit den Possen zusammen an einem Abend gegebenen Stücke wechselten, und zwar teilweise von Vorstellung zu Vorstellung. Diese Stücke werden daher im Katalog nicht benannt.

Somit zeigt die Zusammensetzung des Repertoires, zumindest des „deutschen“ ab 1817, keine gravierenden Unterschiede zu derjenigen anderer deutscher Hoftheater. Auch die berühmten Dresdner Sänger sind oft bereits auswärts zu Ruhm gelangt, bevor sie nach Dresden kamen. Einige gingen von hier aus weiter, viele wichtige jedoch blieben auf Dauer. Als wirklich herausragend muß die Dresdner *Gesamtqualität* der Aufführungen angesehen werden, musikalisch bestimmt von der Maßstäbe setzenden Kapelle und von den meisten ihrer Dirigenten sowie ab 1841 von vorzüglichen Häusern mit idealer Akustik und erstklassiger bühnentechnischer Ausrüstung.

In den Notzeiten nach 1945 – alle Theater zerstört; Abwanderung der Sänger und der Dirigenten, besonders infolge der Restriktionen nach der Gründung der DDR – hat das Orchester, das den Krieg dank seinem Rang ohne größere Mitgliederverluste überstehen durfte (es war zuletzt sogar in corpore in das sächsische Erzgebirge evakuiert), den Qualitätserhalt der Dresdner Opernpflege maßgeblich, zeitweise sogar allein getragen. Hiervon zeugen Schallplatten von Opern-Gesamtaufnahmen mit der Staatskapelle. Auf der Basis der hohen Orchesterkultur, der etwa Richard Strauss nach eigener Aussage die Palme gereicht hat, konnte ab 1985 (Eröffnung des „Dritten Semper-Baus“) und vor allem ab 1991 (deutsche Wiedervereinigung) die allmähliche Rückgewinnung der einstigen Spitzenposition der Dresdner Oper in Angriff genommen werden.

Außer den komplexen Werken (oder deren Rudimenten) sind, wie bereits gesagt, Einlage-Kompositionen in gesonderten Titelaufnahmen erfaßt, unabhängig davon, ob sie innerhalb einer Partitur oder innerhalb von Stimmenmaterialien oder, was auch vorkommt, separat überliefert sind. Im letzteren Fall war deren Funktion teilweise durch entsprechende Titelangaben oder durch indirekte Indizien erkennbar. Falls hier keine Verknüpfung mit einem Haupttitel möglich beziehungsweise sinnvoll war, sind Hinweise in den Fußnoten angebracht worden.

Mit Blick darauf, daß so manche Handschriften-Titelaufnahme in ihren Anmerkungen auch noch den Nachweis von einem oder mehreren Drucken enthält, verschiebt sich die Proportion zwischen den Gesamtzahlen der Titelaufnahmen (ca.1620) und der nachgewiesenen Werke (ca.650; zum Teil in mehreren, nach Überlieferungsarten getrennten Titelaufnahmen beschrieben) doch wieder etwas zugunsten der letzteren und relativiert den Anteil der Einlagen-Titel an der Gesamtbilanz.

Der Handschriften-Bestand umfaßt eine erhebliche Zahl noch nicht lokalisierter italienischer und deutscher Schreiberarbeiten, dazu Abschriften mit bekannter Herkunft – teils anderenorts benutzt, aber in Dresden nicht weiterverwendet, teils von auswärtigen Notistenwerkstätten angekauft, teils von den Autoren eingereicht und in Dresden benutzt oder auch unbenutzt abgelegt. – Französische Handschriften waren nicht feststellbar, obwohl französische Werke, seit der Comédie-Françoise und besonders seit der Errichtung der Deutschen Oper, eine nicht geringe Rolle im Dresdner Repertoire spielten. Hier griff man zurück auf Abschriften von Pariser Drucken, später auf diese selbst.

Kopien der Dresdner Berufsnotisten und ihrer Helfer haben an den Partituren (bei oft unbekannten Vorlagen) bis gegen die Mitte des Neunzehnten Jahrhunderts einen beachtlichen Anteil; bei den übrigen Materialien dominieren sie während der gesamten Zeit. Auswärts entstandene Stimmen sind, soweit sich feststellen ließ, in Dresden höchstens ausnahmsweise nachgenutzt worden (etwa diejenigen zu Marschners „Des Falkners Braut“; in Leipzig zur Zeit der Theater-Union Dresden-Leipzig gefertigt, wurden sie offenbar nicht als „fremd“ angesehen).

Hervorgehoben seien schließlich die autographen Gesamtpartituren, Einlage-Nummern und sogar Stimmen oder Stimmteile (ca.120) sowie Abschriften mit autographen Ergänzungen (ca.65). Mit einigen Partitur-Autographen, die zwar niemals zum Opernarchiv gehörten,¹⁰⁴ aber von ihren Dresdner Autoren selbst zum Dirigieren verwendet worden sind, wird eine ideelle, in der realen Praxis wurzelnde Bestandsergänzung hergestellt.

Die Fülle der Ergebnisse fügt sich kaum einer knappen Zusammenfassung. Zum Gesamtspektrum gehören unter anderem

- der Nachweis bisher unbekannter, bibliographisch nicht faßbarer Stücke von ebenfalls unbekannten Autoren, etwa der Oper „Irmingard“ von Johannes Raimund Tendler oder des (Handlungs-)Balletts „Naschka“ von Gustav Mehner,
- die Identifizierung anonym überlieferter Werke, unter denen etwa van Swietens „Colas toujours Colas“, die „Gara delle stagioni“ von Marcello Bernardini und die Schauspielmusik zu „Wallensteins Lager“ (Schiller) von Franz Seraph von Destouches als seltene Quellen genannt seien,
- die Wiedervereinigung von im Laufe der Zeit versprengten oder gar absichtlich getrennten Teilen zu einem Ganzen; so wurden die losen Faszikel des Atto II der „Rocca di Frauenstein“ von Mayr komplett aus den Bruchstücken zusammengefunden; einige Blätter aus Reißigers Schauspielmusik zu Goethes „Faust“, die der Autor offenbar dem Sammler Aloys Fuchs überlassen hatte und die im ersten Drittel des Zwanzigsten Jahrhunderts von D-DI ersteigert wurden, vervollständigen nun wieder die aus dem Opern-Archiv in D-DI gelangte Partitur.

Ferner gehören dazu

- Belege für sehr lange Aufführungsgeschichten („Cosi fan tutte“, „Joseph“, „Oberon“, „Donauweibchen I/II“, „Fille du régiment“),
- das Entdecken bisher unbekannter Einlagekompositionen von zahlreichen bekannten Dresdner Persönlichkeiten,
- die Identifizierung der Partitur-„Einrichter“ (also der Dirigenten), zu denen außer den Kapellmeistern auch Musik-, Chordirektoren und Korrepetitoren zählen, Einsichten zur „Weiterentwicklung“ der Stücke in den einzelnen Schichten der Bearbeitung von Einstudierung zu Einstudierung, die Feststellung von Herkunft und Provenienzzugang fremder, nach Dresden gelangter Materialien und des Verleihs von Dresdner Material nach außerhalb.

Hierfür folgen einige weitere Beispiele. Als insgesamt erfreuliches Ergebnis darf bewertet werden, daß nach Abschluß der Katalogisierungsarbeiten wohl höchstens vereinzelte der vor 1945 in die Bibliothek gelangten Opernarchiv-Bände als solche im Magazinbestand nicht erkannt und daher in den Katalog nicht einbezogen worden sind; vor allem aber, daß von den ca. 2 Regalmetern Bruchstücken, die aus den vielen, durch häufiges Umlagern außer Ordnung geratenen Kubikmetern Materials herausgefallen waren oder allmählich ausgesondert wurden, am Ende nur 5 Fragmente-Mappen mit 10 cm Regal-Platz übrig geblieben sind.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Adäquat den oben genannten Hasse-Materialien sind sie vor allem mit der KPMS in die Bibliothek gelangt.

¹⁰⁵ Diese Mappen erhielten die Signaturen Mus.1-F-530,1 bis Mus.1-F-530,5 und sind in Titelaufnahmen beschrieben worden. - Neben diversen angewandten Methoden für das Erkennen und Zuordnen der Bruchstücke-Hauptmasse darf die Hilfe, die die RISM/A/II-CD-ROM gewährt hat, nicht unerwähnt bleiben.

Anmerkungen

zu den Partituren

Überraschungen boten Dirigierpartituren, die sich als Autographe auswärtiger Komponisten erwiesen, z.B. „Feramors“ von Anton Rubinstein. Aus Autographen wurde, soweit bisher nachweisbar, bis hin zu „Bianca“ von Ignaz Brüll dirigiert. In dieser Partitur sind zudem eine 3- und eine 2-Akte-Fassung ineinandergearbeitet (UA in Dresden 1879 bzw. 1880). Auch Krebs' „Agnes“-Partitur enthält simultan 2 Fassungen (UA der 1.Fassung: Hamburg 1833, UA der 2.Fassung: Dresden 1858); die Quellen zu Chélarde „Macbeth“ (1840) weisen 3 Fassungen und eine weitere Variante auf.

Wenn Dresdner Komponisten ihre eigenen Werke nicht aus den Autographen, sondern aus Abschriften dirigierten, so sind diese zum mindesten mit eigenhändigen Veränderungen und sonstigen Eintragungen versehen, siehe Morlacchis „Colombo“ (1829) und Reißigers „Felsenmühle zu Estalières“ (UA 1831).

Überraschend war ferner, daß ein Korrektor, der Dirigierpartituren aus der Zeit gegen 1830 mit roter Tinte sorgfältigst von Fehlern befreite, sich durch seinen Namenszug als der Korrepetitor Franz Mayer erwies. Über die von ihm benutzten Vergleichspartituren ist freilich ebenso wenig bekannt wie über so manche Schreibvorlage für Partituren von Dresdner Notistenhand.

Überraschend auf andere Art war die Feststellung, daß Partituren von Werken Dresdner Komponisten im Opern-Archiv liegen, die fremder Herkunft sind und in Dresden nie praktisch verwendet wurden, z.B. Fischietti aus München und Prag stammender „Signor Dottore“ oder Webers in Dresden kopierte, für Frankfurt am Main autorisierte „Euryanthe“-Abschrift, deren Weg zurück nach Dresden noch aufzudecken wäre.

Übrigens sind Spartitini überwiegend vorhanden, so daß in der Regel nur ihr Fehlen erwähnt wird.

Über die Einbeziehung von Autographen Dresdner Komponisten, die aus ihren Eigenschriften dirigierten, wurde bereits weiter oben berichtet; diese Autographen sind zumeist durch Ankauf oder Schenkung in die KPMS und mit dieser in D-DI gelangt.

zu den Solostimmen

Solo- und Chorstimmen sind weniger häufig erhalten als Orchesterstimmen. Bei den ersteren interessieren nicht nur die Namen der Sänger, denen die Partien – oft im Laufe der Zeit mehrfach wechselnd – zugeteilt wurden, sondern auch die an ihren Namenkürzeln oder auch nur an ihrer Handschrift erkennbaren „Zuteiler“: die Kapellmeister Naumann, Morlacchi, Weber, Reißiger, Wagner, Krebs, Rietz und Schuch; der Generaldirektor von Könneritz; der Regisseur Friedrich Hellwig; die Musikdirektoren Marschner und Röckel, der Chordirektor und Regisseur Christian Wilhelm Fischer, der Sänger-Schauspieler Raeder.¹⁰⁶

Besonders die Stimmen aus der Zeit der Italienischen Oper enthalten notierte Kadenzen und Auszierungen, gelegentlich sogar von der Hand des Kapellmeisters (vor allem von der Morlacchis).

Neben Zeichnungen, Karikaturen und humoristischen Nachrichten der Sänger gibt es auch folgendes Zeugnis für das offenbare Ende einer Bühnenkarriere. Lorenzo Cipriani trug in die Stimme Medonte („Raoul di Crequi“ von Morlacchi, 1811) ein: „La testa riscaldata [von Paër], l'Angiolina [von Salieri] / Che per agir ci vuole arte divina / Tutti i rispetti abbandono umani / Piangete pur! Gia parte Cipriani / Lascia Dresda, il cantar, certo all'irato / addio note, impresario, addio teatro“.

Aber sogar Stimmenfragmente können Aufführungsgeschichte belegen. Vom Material zu Meyerbeers „Hugenotten“ existieren je ein Fragment von 1838 und von 1879 sowie eine

¹⁰⁶ Fischer wurde in dieser Funktion erst gegen Ende der Arbeiten von der Verfasserin erkannt; möglicherweise sind einige seiner Aufschriften irrtümlich Reißiger zugewiesen worden.

Einlage, vermutlich von 1855 und möglicherweise vom Autor selbst nachkomponiert. Ein Vergleich mit der gedruckten, noch in D-Ds befindlichen Dirigierpartitur hat bisher nicht stattfinden können.

zu den Chorstimmen

Aus der Zeit vor 1817, als noch Alumnen der Kreuzschule und eventuell weiterer Dresdner Lateinschulen zur Ausführung der Chöre herangezogen wurden, hat sich keinerlei Material erhalten. Die Titelseiten der ab 1817 kopierten *Opernchor*-Stimmen sind von Anfang an im allgemeinen mit zwei Namen beschriftet, die, je nach Repertoiredauer des Stücks, mehrfach wechseln. In Sonderfällen helfen solche Namen-Paare bei der ungefähren Datierung neu- und nachgefertigter Stimmen, nämlich wenn die genannten Choristen nur während weniger Jahre gemeinsam in den Mitgliederlisten des „Tage-Buchs des Hoftheaters“ verzeichnet sind.

Etwa zwischen 1870 und 1880 werden die mit alten Schlüsseln notierten Stimmen aufgegeben und statt mit C-1, C-3 und C-4 einheitlich mit G-2 notiert; nur F-4 bleibt unverändert. Ab ca. 1880 steigen auch die Exemplar-Zahlen der Stimmen, gemäß der Vergrößerung des Chorporsonals (das „Tage-Buch“ benennt für 1870: 30 Damen und 28 Herren, für 1875: 34 Damen und 29 Herren, für 1880: 38 Damen und 33 Herren, für 1890: 45 Damen und 38 Herren, für 1900: 48 Damen und 45 Herren).

zu den Orchesterstimmen¹⁰⁷

Instruktiv ist auch hier bereits die Zahl der Stimmen. Nach Befund der Stimmenmaterialien wurde im Kleinen Kurfürstlichen bzw. Königlichen Theater mit je 3 Pulten vl 1 und vl 2, 1 bis 2 Pulten vla, je 2 Pulten vlc und cb und einfacher Bläserbesetzung musiziert. War dies zunächst ein Erfordernis des beengten Raumes, so wurde daraus eine ästhetische Entscheidung, denn nach dem Einzug in den geräumigen Ersten Semper-Bau änderte sich zunächst nur, daß je 1 Streicherpult hinzukam (also 4, 4, 2, 2x 2-3). Das Material zu „Feramors“ von Rubinstein (1863) ist das früheste erhaltene mit 3x vla, 5x vlc+cb und mit fag-Stimmen für je 2 Spieler.

Musiker-Eintragungen beginnen relativ spät, häufen sich dann aber derart, daß sie im Katalog nur in knapper Auswahl zitiert werden können.¹⁰⁸ Es wurde dabei Wert darauf gelegt, daß den Namen historisch relevante Aussagen zu einzelnen Aufführungen, Namen von Dirigenten, Sängern, anwesenden berühmten Gästen oder dergleichen folgen – wie etwa in mehreren Orchesterstimmen von Glucks „Iphigenie in Aulis“ diejenige, daß am 28.9.1862 „bei Anwesenheit der auswärtigen Herren Kapellmeister“ der Versuch unternommen worden sei, in originaler, also „tiefer Stimmung“ zu spielen (in anderen Stimmen als „Kirchen-“ oder „Mozart-Stimmung“ bezeichnet). In den „Don Pasquale“-Stimmen (Donizetti) sind die Daten von Schuchs erstem Dresdner Dirigat und von der Aufführung zu seinem 30jährigen Dienstjubiläum festgehalten.

¹⁰⁷ Die pultweise numerierten Streicherstimmen werden in den Katalog-Anmerkungen mit Kürzeln bezeichnet, z.B. „vl 2/1“ anstelle von „Violino 2, No: 1“.

¹⁰⁸ Der Name des Konzertmeisters ist in den Stimmenmaterialien der Dresdner Hofkapelle schon zur Zeit Johann Georg Pisendels (ca.1728-1755) vermerkt worden, um die wegen der sogenannten Doppeldirektion vollständigere Konzertmeisterstimme von den übrigen vl 1-Stimmen sofort unterscheiden zu können. Die Namen-Initialen weiterer Streicher folgen erst allmählich gegen Ende des 18.Jahrhunderts, so beim zweiten Pult vl 1 und bei den für vlc+ cb über lange Zeit gemeinsam genutzten b-Stimmen. - Auf historisch bemerkenswerte Tagesereignisse und auf Sängerbesetzungen gerichtete Eintragungen beginnen gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts erstaunlicherweise bei den Holzbläsern (haben hier Vater und Sohn Fürstenau historische „Aufklärungsarbeit“ geleistet?). - Auf keinen Fall sollte man, wie im Wagner-Werkeverzeichnis geschehen, die frühesten Musiker-Eintragungen als Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der jeweiligen Orchesterstimmen nehmen, denn diese Eintragungen beginnen oft erst längere Zeit nach der Erstbenutzung der betreffenden Stimme, wie sich in vielen Fällen feststellen läßt.

Die Nameneinträge beginnen naturgemäß bei den Streichern, die ihre Stimmenexemplare von denen der anderen Spieler unterscheidbar machen wollten. Es folgen allmählich die Holzbläser, danach die Blechbläser und die übrigen Musiker, die gegen Ende des Neunzehnten Jahrhunderts alle äußerst aktiv werden: das Bewußtsein für die Geschichtsträchtigkeit der eigenen Gegenwart ist erwacht.

Aber auch reine Namen- und Datenangaben können aussage-reich sein. Demnach spielten noch 1862–1866 Ferdinand Böckmann (vlc) und Albert Trautsch (cb) im „Fliegenden Holländer“ traditionsgemäß aus einer gemeinsamen Stimme, obwohl die Stimmentrennung längst begonnen hatte.

Spieldauer-Angaben an Aktschlüssen sind öfter vorhanden, als in den Titelaufnahmen wiedergegeben, weil bei Mehrfach-Inszenierungen unklar ist, zu welcher – und das heißt: zu welchem Dirigenten – sie gehören.

Erwähnenswert sind schließlich Vermerke über die Nutzung des Materials an fremden Orten und durch fremde Musiker. So zeigen die Stimmen zur „Iphigenie in Aulis“ Eintragungen aus Königsberg und Stettin (1854 und 1855), aus denen hervorgeht, daß dort Johanna Wagner sang; sie hatte somit das seit Richard Wagners Weggang von Dresden einige Jahre unbenutzt liegende Material ausgeliehen und auf ihre Gastspielreisen mitgenommen. – Die Stimmen zu Spontinis „Fernand Cortez“ enthalten datierte Eintragungen aus der Metropolitan Opera New York 1887/88, wohin das Material verliehen war.¹⁰⁹ Mit anderen Eintragungen fremder Musiker sind neben Ort und Datum auch Grüße an namentlich benannte Dresdner Kammermusiker verbunden, deren Wertschätzung in Orchesterkreisen hiermit dokumentiert wird.

zu den Soufflierstimmen und Chorpartituren

Interessante Eintragungen zur Bühnenpraxis sind Zeichen für Vorhang-Aufzüge und -Niedergänge sowie Fertigstellung der Umbauten (Klingelzeichen), z.B. in „Unter der Erde“ von F.von Suppé (1848), vor no.7.

- Zur Zeit der Italienischen Oper gab es dem Anschein nach noch keine eigenen Auszüge für den Souffleur. Auf den einzelnen Faszikeln der Solostimmen sind öfter Vermerke anzutreffen wie „questo è buono per suggerire“; der Souffleur setzte sich demnach Abend für Abend aus den Sängerstimmen seine Unterlagen zusammen.

Die ältesten Chorpartituren gehen auf 1817/18 zurück, also auf die Gründung des Berufs-Opernchors in Dresden, und sie tragen das Signum des ersten Chordirektors: „Mr“ (Metzner).

zu den Einlagen

Fremde Kompositionen lassen sich von lediglich transponierten Fassungen originaler Nummern schwer unterscheiden, wenn solche icht mehr vorhanden sind; vielfach half die RISM/A/II-CD-ROM, gelegentlich auch eine in D-DI parallel vorhandene Einzelüberlieferung, erstaunlich oft das Erkennen eines Autors anhand von dessen vorliegender eigener Handschrift.

Es darf erwartet werden, daß mit jeder neuen RISM/A/II-Ausgabe die Chance wächst, den Anteil an anonymen Einlagen verringern zu können – diese Chance zu nutzen, bleibt den Opern-Archiv-Katalog- und RISM-Benutzern vorbehalten.

Ein Sonderfall sind Einlagen vom Komponisten selbst. Auch hierfür gibt es im Dresdner Material Beispiele. Es ist gewiß diffizil, zwischen verschiedenen Werk-Fassungen und einer einzigen Fassung plus Einlagen zu unterscheiden. Als Kriterium für die letztere Spielart darf wohl gelten, daß das Werkganze weitgehend unangetastet bleibt und nur einen oder mehrere Zusätze (mit den nötigen Anschlüssen) erhält. Dies trifft möglicherweise auf Meyerbeers „Étoile du nord“ zu. Hier hat der Autor für Dresden die Partie des Danilowitz auf Wunsch des

¹⁰⁹ Laut Irving Kolodin, *The Story of The Metropolitan Opera 1883-1950*, New York 1953, sang Albert Niemann die Titelrolle; er hat sie gastweise auch in Dresden gesungen.

Sängers Tichatschek um einige Nummern angereichert.¹¹⁰ Das Dresdner Material überliefert das Werk plus Einlagen authentisch.

Besondere Überraschungen gewähren diejenigen autographen Einlagen, deren ungenannte Autoren aufgrund der Handschrift identifiziert werden konnten, deren schöpferische Betätigung aber bisher nicht belegbar oder sogar unbekannt war. Carl Riccius (siehe Anhang 6.3) dirigierte nicht nur das opus postumum seines Amtsvorgängers C.A.W.Fischer („Der rätselhafte Gast“, 1863), sondern komponierte auch eine Einlage dafür; August Röckel (siehe Anhang 6.3) schrieb eine Balletteinlage zum „Zauberschleier“ von Titl.

Natürlich sind die bekannten Kapellmeister, zum Teil mit autographen Niederschriften, vertreten: etwa Schuster, Seydelmann, Naumann, Morlacchi (mit einem vl-Solo in Paërs „Griselda“), Weber (z.B. Einlage in „Olimpia“ von Spontini), F.A.Schubert, Reißiger, Krebs. Schuberts interessanteste Bearbeitung dürfte die der „Molinari“ von Paër sein; in den Textdruck für ein Mitglied der wettinischen Familie hat er eigenhändig kopierte Texte seiner Einlagen eingefügt. – Der Sänger Germano Sassaroli sowie die Orchestermmitglieder Friedrich August Kummer und Johann Christoph Lauterbach mit ihren Kompositionen für die Dresdner Opernbühne seien ausdrücklich erwähnt.

Einen wichtigen, die Praxis beleuchtenden Fund lieferten die losen Bruchstücke. Unter ihnen befanden sich zwei Partitur-Faszikel mit Arien für eine Person *Isabella*. Es zeigte sich, daß diese Faszikel ursprünglich in die Dirigierpartitur zu Sartis „Finti eredi“ gehört hatten. Die originale Aria II/2 ist von derselben Wiener Notistenhand und auf gleichem Papier geschrieben wie die Gesamtpartitur. Diese Aria wurde in Dresden zunächst ersetzt durch eine – vom Notisten Haußstädler kopierte – Aria von Sacchini, welche später samt der originalen Aria aus der Partitur entfernt wurde zugunsten einer von Ghinassi neu komponierten Einlage, die in der Partitur heute noch enthalten ist (siehe Mus.3273-F-502, -502A und -502B).

zu den sonstigen Dresdner Materialien

Hierher gehören vor allem, als historisch ebenso interessante wie seltene Überlieferungen,

- die erwähnten 15 Intermède- und Opéra-comique-Partituren der Comédie-Françoise (1764–1769),
- die vereinzelt Materialien der Leipzig-Dresdner Schauspieltruppen,
- die in Privataufführungen der Königlichen Familie (unter Mitwirkung der Kapelle) gebotenen Opern und halbszenischen Kantaten der Prinzessin Amalia etc. – Als bisher gänzlich unbekannt sei hervorgehoben die szenische Kantate „La Conversazione armonica“, die allem Anschein nach von Paër kompiliert oder sogar im ganzen komponiert wurde. Zweifellos für die wettinische Familie und ihre Hofgesellschaft bestimmt, ist nicht feststellbar, ob sie jemals zur Aufführung gekommen ist, denn Paër hat möglicherweise Dresden bereits vor dem vorgesehenen Termin verlassen müssen. – Weiter gehören dazu
- einige Schauspielmusiken, sowohl wegen ihres Seltenheitswertes als auch wegen ihrer Zuordenbarkeit zu Hofkapelle und Hofopernchor.¹¹¹ Zu erwähnen sind, neben Kompositionen Destouches’ (diese identifiziert nach einer Parallelquelle in D Mbs) und

¹¹⁰ Die gleichwohl im Material enthaltenen Bearbeitungsspuren dürften zu der vom Autor geschaffenen zweiten Werfassung gehören; ob diese vor oder nach der Dresdner Einstudierung oder für diese entstand, kann hier nicht beantwortet werden.

¹¹¹ Der Kgl. Kapelle oblag die Ausführung der Schauspielmusik offiziell zwar nur von 1832 bis 1871; zuvor war diese Aufgabe anderen Formationen der Hof- oder der Militärmusik zugeteilt, ab 1872 weist das Hoftheater-„Tage-Buch“ spezielle Musiker für das Schauspiel aus, später gab es zudem einen (relativ klein besetzten) Schauspiel-Chor. Bei besonderen Werken wie etwa bei Goethes Faust und bei Sonderanlässen wie Festaufführungen für das Königshaus sind Kapelle und Opernchor jedoch weiterhin herangezogen worden.

Reißigers, Heinrich Marschners Musik zu „Ali Baba“ und Arno Kleffels „Walpurgisnacht“-Musik („Faust I“). – Unmut bezeugen die Musiker-Eintragungen in den Stimmen zu Flotows Musik für Shakespeares „Ein Wintermärchen“, wie er in solch drastischer Form im Dresdner Material kaum noch einmal anzutreffen ist.

zu den Materialien von außerhalb

a) aus Leipzig

Einerseits durch die langjährige teils losere, teils engere Verbindung zwischen Dresdner und Leipziger Theater, teils durch des letzteren Betrieb als „Hoftheater“ von 1829 bis 1831 kam es ganz organisch dazu, daß auch einige Materialien der ehemaligen Leipzig-Dresdner „privilegierten“ Truppen in das Dresdner Opern-Archiv gelangten.

Wertvoll sind die autographen und teilautographen Materialien Hillerscher Singspiele, besonders zur „Kleinen Ährenleserin“¹¹² mit dem Vermerk über die Dresdner Aufführung 1778 (Truppe Bondini) in den Stimmen. Auch eine Partitur von Carl Ditters von Dittersdorfs „Doctor und Apotheker“ scheint auf eine der Schauspielergesellschaften zurückzugehen.

Von der Joseph Secondaschen Gesellschaft, die das Schauspiel mit Gesang „Das Dorf im Gebirge“ (Weigl) schon 1813 geboten hatte, stammt die Partitur, aus der dann 1818 Weber im Dresdner „Deutschen Département“ dirigierte.

Hervorgehoben seien des weiteren: 1) die Stimmen zu Della Marias „Der Gefangene“ mit einer ältesten Schicht, einer weiteren, die von der Leipziger Aufführung 1818 unter J.Chr.Fr.Schneider stammt, und einer dritten, die in der Bearbeitung Reißigers vorliegt, ohne daß es zu ihr einen Dresdner Aufführungsnachweis gibt; 2) die Uraufführungs-Stimmen und -Rollenbücher zu „Des Falkners Braut“ von Marschner (Leipzig 1832), die 1833 in Dresden weiterverwendet wurden.

b) Prag

Durch die gleichzeitige Zuständigkeit der Impresen Bustelli und Bertoldi für die Italienischen Opern in Dresden und in Prag, die auch nach der teilweisen Verselbständigung Domenico Guardasonis in Prag nicht gänzlich erlosch, gab es nicht nur eine weitgehende Kongruenz der Spielpläne in beiden Städten¹¹³, sondern es gingen vermutlich ebenso Dresdner Aufführungsmaterialien nach Prag, wie solche aus Prag nach Dresden kamen. Darunter befinden sich in Dresden nicht benutzte Partituren von Werken, die als solche gleichwohl in Dresden aufgeführt worden sind, etwa Fischiettis „Signor Dottore“ (der Autor dürfte hier aus seinem Autograph dirigiert haben). – Die Doppelgeschichte der beiden Opernbühnen ist noch nicht erforscht. – Spätere Material-Zugänge aus Prag lassen komplette oder teilweise Herkunft aus Wien erkennen.

c) Wien

ist ein insgesamt sehr wichtiger Partiturenlieferant für Dresden gewesen. Die dorthier bezogenen Kopien reichen von der Werkstatt des Wenzel Sukowaty bis ins späte Neunzehnte Jahrhundert (zum Beispiel Notisten-Anteile an der umgearbeiteten Zweitfassung von Brülls autographen „Bianca“-Partitur).

¹¹² In N-GROVE/OPERA als unaufgeführt bezeichnet; Dresdner Aufführung 1778 jedoch bereits 1878 bei Prölss, S.304, nachgewiesen.

¹¹³ Es wurden sogar einige für Prag bestimmte Textbücher in Dresden gedruckt und verlegt, wie sich in den Katalogen *Libreta italské opery...*, hrsg. von P. Kneidl, Prag 1966-1968, feststellen läßt.

d) München

Soweit sich feststellen ließ, sind nur Werke der Münchener Komponisten Ferdinand Fränzl und Johann Nepomuk Poißl direkt aus München nach Dresden gelangt, darunter Fränzls „Einsiedler“, ein anscheinend unaufgeführtes Werk. – Der sehr wahrscheinlich in München kopierte „Signor Dottore“ von Fischietti fand, wie erwähnt, seine Weiterverwendung in Prag, bevor er im Dresdner Opernarchiv abgelegt wurde.

e) Berlin

Als Dokumente der Berliner Musikgeschichte dürfen, bei ungeklärtem Provenienzzugang (vielleicht mit Umweg über Prag?), Materialien der Berliner Italienischen Oper gelten, erkennbar an eingetragenen Sängernamen und immer wiederkehrenden Notistenschriften (darunter die eines Italieners, siehe „Copyists of Berlin court“). Zu nennen sind die Uraufführungsmaterialien zu Felice Alessandris „Compagnia d’opera a Nanchino“ und zu Natale Mussinis „Tutto per amore“ (Reste). In Dresden hat keinerlei Nutzung dieser Materialien stattgefunden. – Anders dann bei Gasparo Spontini: die beim Autor bestellte und von diesem eigenhändig bearbeitete Partitur zu „Olimpie“ diente C.M.v.Weber (der selbst eine Einlage dazu komponierte) 1825 als Dirigierpartitur. – Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts bezog man aus Berlin vor allem Partituren zu Possen sowie von Bote & Bock vertriebene Kopialien und Umdrucke.

f) Italien

Italienische Kopien nehmen im Dresdner Bestand für die Zeit 1765–1832 einen breiten Raum ein. Zu Einstudierungen genutzte Partituren sind oft reich mit Dresdner Einfügungen versehen, vor allem mit teilweise oder gänzlich neu geschriebenen Rezitativen. Da die ursprünglichen Fassungen aber meistens heute fehlen, läßt sich schwer abschätzen, wie weit die vorgenommenen Veränderungen gingen. – In den frühen Jahren wurde auch gern die Instrumentierung von streicherbegleiteten Arien mit Bläserstimmen angereichert.

Unter den nicht praktisch verwendeten Materialien hervorzuheben sind das Neapeler Uraufführungsmaterial von Piccinnis „Trame zingaresche“ (Neapel 1772), die Partitur zu „Le Gare delle stagioni“ von Marcello Bernardini und Kopien aus der Werkstatt des Florentiners Giovanni Chiari (so „Il Cinese in Italia“ von Francesco Bianchi).

Benutzte und nicht benutzte Partitur-Kopien stammen des weiteren aus den Notistenwerkstätten von Giuseppe Baldan¹¹⁴, Carlo Carpanini und Valentino Bertoja (Venezia), Giovanni Ricordi (Milano), Giovanni Battista Cencetti (Roma), Luigi Marescalchi, Michele Benedetti & Pietro Sousa (Napoli).

¹¹⁴ Nachweise zu dieser Werkstatt bei Bartha/Somfai, gemäß Anm. 100.

II.6. Anhänge

(Nicht einbezogen sind Angaben z.B. zu Regisseuren, Souffleuren etc., teils aus Mangel an Informationen, vorwiegend jedoch, weil hiermit die rein musikalische Dokumentation der Dresdner Operngeschichte überschritten würde.)

II.6.1: Die Dresdner Spielstätten 1765–1900

Literaturreferenzen: Hoftheater-„Tage-Buch“; Landmann, Dresdner Italienische Oper 1976; weitere Sekundärliteratur

Moretti-Theater: Vom Schauspieler und Prinzipal Pietro Moretti 1755 im „Italienischen Dörfchen“ (= westlich der neuen Katholischen Hofkirche) errichtet, 1764 vom Hof gepachtet, später gekauft und mehrmals umgebaut; unter den Bezeichnungen *Kleines Kurfürstliches Theater* und, ab 1807, *Königliches Theater* die Hauptwirkungsstätte aller Impresaria-Gesellschaften, der „Staatstheater“ (1814/15) und der Hoftheater bis 1841; in diesen Funktionen Hauptwirkungsstätte zum Beispiel von Johann Gottlieb Naumann, Ferdinando Paër, Francesco Morlacchi und Carl Maria von Weber. – Das Gebäude wurde im Volksmund wegen der grünlichen Ausmalung und wegen des immer uneinheitlicher werdenden Äußeren „Schimmelpastete“ genannt.

Theater im Schloß Pillnitz: Der Renaissance-Bau der seit 1765 als Sommerresidenz dienenden Schloßanlage enthielt ein „Comedien-Hauß“¹¹⁵, worin zunächst die Comédie-Françoise, dann auch die Impresaria-Oper gelegentlich auftraten. Nach dem Brand des Alten Schlosses wurden vermutlich nacheinander zwei weitere Spielstätten eingerichtet. Die Pillnitzer Vorstellungen waren ausschließlich der Hofgesellschaft vorbehalten und daher relativ selten, weil mit dem zahlenden Publikum auch die Einnahmen für den Impresario ausfielen.

Großes Opernhaus am Zwinger: Seit 1717 Stätte der Opernereignisse unter Antonio Lotti, Giovanni Alberto Ristori und Johann Adolf Hasse. Nach dem Tod der Kurfürsten Friedrich August II. (= König August III. von Polen) und Friedrich Christian nur 1769 noch einmal in seiner eigentlichen Funktion genutzt, nämlich anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten für Kurfürst Friedrich August III. (= später König Friedrich August I.) von Sachsen. Anschließend zum Redouten- und Konzerthaus umgerüstet. Dies war der akustisch wohl beste Konzertsaal, den Dresden je besaß. Seit der Begründung der Palmsonntags-Konzerte der Kgl. Kapelle 1827 für diese Konzerte genutzt und somit auch Schauplatz der von Reißiger und Morlacchi 1833 geleiteten Aufführung der Matthäus-Passion von J.S.Bach sowie der Wagnerschen Aufführungen von Beethovens Neunter Sinfonie 1846, 1847 und 1849. Bei den Barrikaden-Kämpfen der Mai-Unruhen von 1849 versehentlich in Brand geraten und völlig zerstört; die Ruinen wurden abgetragen. Weniger als 50 Prozent des ehemaligen Areals sind heute mit dem an den südöstlichen Zwinger-Pavillon anschließenden, von der Porzellan-Sammlung der Staatlichen Kunstsammlungen genutzten Anbau überbaut.

Theater auf dem Linckeschen Bade: 1776 am rechten Elbufer, etwas östlich der Neustadt, als generelle Spielstätte für gastierende Gesellschaften errichtet; 1790–1816 von der privilegierten Gesellschaft des Joseph Seconda genutzt; 1817 vom Hof als zusätzliche Sommer-Spielstätte für alle Sparten übernommen; 1858 geschlossen und anschließend abgerissen.

¹¹⁵ laut freundlich erteilter mündlicher Auskunft von Herrn Dr. Michael Hochmuth. (Siehe auch Hochmuth 2000.)

Königliches Hoftheater (Erster Semper-Bau): Nach Plänen und unter Leitung Gottfried Sempers auf dem westlichen Teil des heutigen Theaterplatzes erbaut und 1841 als gemeinsame Spielstätte für Hofschauspiel und Hofoper eingeweiht. Stätte bedeutender Theaterereignisse, darunter dreier Wagner-Uraufführungen. 1869 abgebrannt und als nicht wiederaufbaufähig abgetragen.

Interims-Theater („Bretterbude“): Westlich der Theaterruine nur knapp drei Monate nach der Brandkatastrophe eröffnet, bedingt heizbar und mit sehr großer Bühne sowie mit großem Orchesterraum versehen, daher vorwiegend der Oper überlassen; das Schauspiel wich aus in das

Neustädter Theater (später: Albert-Theater) am Albert-Platz, 1873 in Betrieb genommen, vom Hof gepachtet; gelegentlich auch von der Oper genutzt, später, bis zur Eröffnung des Schauspielhauses an der Ostra-Allee (1913), dem Hofschauspiel allein zugewiesen.

Königliches Hoftheater (Zweiter Semper-Bau): Abermals nach Plänen Gottfried Sempers, jedoch unter der Leitung von dessen Sohn Manfred zwischen dem Standort des Vorgängerbaus und der „Bretterbude“ errichtet; mit erstmals auch äußerlich sichtbarer Abhebung der Funktionsbereiche von einander (Bühnenhaus mit Schnürboden überragt Zuschauerraum und Wandelgänge). 1878 nochmals für Schauspiel und Oper gemeinsam eröffnet, doch alsbald aus akustischen Gründen für die Oper geeigneter als für das Schauspiel erkannt. Ab 1903 firmierte der Zweite Semper-Bau offiziell als *Opernhaus*. 1945 bei den anglo-amerikanischen Bombenangriffen schwerst beschädigt, erlebte die in vielen Details getreu wiederaufgebaute und um Funktionstrakte erweiterte Oper 1985 als *Dritter Semper-Bau* ihre erneute Einweihung.

II.6.2: Die Leiter und die Librettisten der italienischen Opern-Impresen 1765–1814

Literaturreferenzen: Prölls 1978 (= auch für Schauspiel-Unternehmer!); Landmann 1976; Hochmuth 1998; (eigene Ermittlungen)

Da die 1816/17 neu eingerichteten Hoftheater bis zum Erlöschen der Monarchie weitgehend einheitlich administriert wurden, wäre von hier ab eine Liste der Kurfürsten und Könige als der obersten Dienstherren und eine Liste der *Directeurs des plaisirs* und späteren *Generaldirectoren der Hof-Theater und der Kgl. Kapelle* am Platz. Diese Listen liegen jedoch bereits an anderer Stelle vor.¹¹⁶ Die Rolle der ehemaligen Hof- und Theater-Poeten als Zuständige für die Inszenierungen wurde allmählich aufgegeben oder aufgeteilt: Für textliche Bearbeitungen fertig eingereichter Werke zeichnete fortan ein *Dramaturg* verantwortlich, für die Inszenierung waren dies ein oder mehrere *Regisseure*, die teilweise aus dem Kreise der Schauspieler kamen. Sie finden im vorliegenden Katalog so selten Erwähnung, daß ihre generelle Zusammenstellung hier als verzichtbar erscheint.

Bustelli, Giuseppe (? – 1781): Als *Entrepreneur* einer italienischen Operntruppe 1765 unter Vertrag genommen. Bustelli kam aus Prag, wo er eine *Dépendance* behielt. Auch unter seinen Nachfolgern riß die Verbindung zu Prag nicht ab – ein sehr wesentlicher Grund nicht nur für die bereits erwähnte weitgehende Parallelität des italienische Opern-Repertoires in beiden Städten und für häufigen Sänger- und Dirigenten-Transfer, sondern auch für den heutigen Anteil von Prager Partiturabschriften im Dresdner Opernarchiv. – Der Vertrag mit Bustelli wurde infolge Ausbruchs des Bayerischen Erbfolge-Kriegs 1778 aufgelöst und nicht wieder erneuert. Nach Bustellis Tod gab es langwierige Verhandlungen wegen der Schulden, die der Impresario zumal in Österreich hinterlassen hat.

¹¹⁶ O. Landmann, siehe Anm. 68.

Bertoldi, Antonio (? – 1787): Entrepreneur 1780 bis zu seinem Tod;

Bertoldi, Andrea (? – ?): Nachfolger seines Vaters 1787–1814.

Mazzolà, Caterino (recte: Cattarino; 1745–1806)¹¹⁷: 1780–1796 im Dienst der Impresa Bertoldi; entgegen den allgemein verbreiteten Darstellungen ist Mazzolà niemals Dresdner Hofpoet, jedoch vielleicht mit einem Titel Friedrich Augusts des Gerechten geehrt worden, denn er nennt sich in einigen Libretti „Poeta di Sua Altezza Elettorale di Sassonia“. Die Kontrakte zwischen Hof und Impresario sahen ausdrücklich vor, daß der Poet (= zugleich Regisseur) vom Impresario in den Dienst zu nehmen sei. Folglich fehlt Mazzolàs Name unter den Hofchargen, die der *Churfürstlich Sächsische Hof- und Staats-Calender* während der Jahre von Mazzolàs Dresdner Engagement nennt. – Mazzolà ist der Letzte gewesen, der Dresden italienische Original-Libretti von überdurchschnittlicher Qualität bescherte.

Da Ponte, Lorenzo (1749–1838): Hielt sich 1780–1781 in Dresden auf, zwar in bestem Einvernehmen mit Mazzolà, jedoch ohne Chancen, in ein Engagement zu treten. Er arbeitete, wie er in seiner Autobiographie berichtet, Mazzolà bei mancherlei Projekten zu und wandte sich anschließend mit Erfolg nach Wien.

Cinti, Giacomo (? – ?): 1788 als Sänger an die Dresdner Impresa-Oper verpflichtet, galt er zugleich als zuverlässiger Helfer für alle notwendigen Textänderungen in Opern-Rezitativen wie auch als Verfasser von Texten zu Einlage-Nummern. Seine diesbezüglichen Arbeiten können bislang mehr vermutet als nachgewiesen werden.¹¹⁸

Orlandi, Lorenzo (? – ?): um 1790 Bibliothekar und Privatsekretär des Prinzen (späteren Königs) Anton und seiner Gemahlin; Eckdaten nicht festgestellt. – Auch ihm wird librettistische Tätigkeit nachgesagt, vor allem in Verbindung mit den dichterischen und kompositorischen Aktivitäten der Prinzen Anton und Maximilian (Brüder des Kurfürsten-Königs Friedrich August des Gerechten).¹¹⁹

II.6.3: Die Dirigenten der Dresdner Oper 1765–1900

Literaturreferenzen: Hochmuth 1998; Landmann 2008 (gemäß Anm. 68)

Bis 1815 ist es nicht immer möglich, das Anstellungsverhältnis eindeutig dem Hof oder der Impresa zuzuordnen. Hier gibt es noch Klärungsbedarf, der vor allem mit der alleinigen Funktion der für die Oper oder auch für weitere Aufgaben zusammenhängt. – Die über die Oper hinausreichenden Aufgaben der Kapellmeister, Musikdirektoren und anderen leitenden Musiker bleiben ausgespart. Traditionell ist der Dienst in der Hofkirche für sämtliche Kirchen-Compositeurs und Kapellmeister obligatorisch gewesen; erst die 1872 vollzogene Aufgabenteilung zwischen Krebs (Kirche) und Rietz (Oper) führte zur grundsätzlichen Trennung der beiden Ressorts. Die Zuständigkeit für die höfische Kammermusik und die Hofkonzerte wurde wohl stets von Fall zu Fall geregelt. – Am Ende der Personenartikel befindliche Sigel(U), (E) und (Einl) zeigen an, daß der Betreffende in Dresden eigene Werke zur Ur- oder Erstaufführung gebracht beziehungsweise Einlagen für fremde Werke geliefert hat; auf weitere Literaturangaben kann mit dem allgemeinen Hinweis auf Enzyklopädien verzichtet werden.

¹¹⁷ Giuseppe De Vecchi: *Notizie sul librettista longaronese Cattarino Mazzolà*. - In: *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, anno 33, Gennaro-Marzo 1962. Feltre (1962)

¹¹⁸ Engländer 1922 (S.119) weist Cinti als Verfasser einer italienischen Textfassung zu Haydns „Jahreszeiten“ aus, mit welcher das Oratorium 1802 unter dem Titel „Le Stagioni“ in Dresden aufgeführt worden ist.

¹¹⁹ O. Landmann: *Gli Amanti folletti - ein Dresdner Mozart-Pasticcio*. - In: *W.A.Mozart. Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretation und Rezeption. Kongreßbericht zum 7. Internationalen Gewandhaus-Symposium 1991*, Leipzig 1993.

Naumann, Johann Gottlieb (1741–1801): Seit 1764 „Kirchen-Compositeur“, seit 1776 Kapellmeister, seit 1787 leitender Kapellmeister (den Titel „Oberkapellmeister“ hat er nie geführt). – Exzellenter Orchester-Erzieher und -Regenerator, prägende Gestalt unter den damaligen Dresdner Komponisten, europaweit renommiert. (U, E)

Schuster, Joseph (1748–1812): Seit 1772 Kirchen-Compositeur, seit 1787 Kapellmeister. Begabter Opernkomponist und -dirigent mit Erfolgen in Italien, doch später zunehmend im Dienst der höfischen Kammermusik und der kurfürstlichen Familie tätig. (U)

Seydelmann, Franz (1748–1806): Gemeinsam mit Schuster 1772 zum Kirchen-Compositeur, 1787 zum Kapellmeister ernannt. Über lange Zeit hin für die Operndienste allein verantwortlich. Gleich Schuster ist er außerhalb der Hofoper mit deutschen Singspielen hervorgetreten, die wegen ihrer hohen Ansprüche speziell an das Orchester weniger Verbreitung fanden, als sie verdient hätten. (U, Einl)

Fischietti, Domenico (ca. 1725 – ca. 1810): Kapellmeister 1766–1772. In Dresden nicht erfolgreich; sein Vertrag wurde nicht verlängert. (E)

Boroni, Antonio (1738–1792): Von Giuseppe Bustelli für Prag angeworben, in Dresden 1766–1768 als Hof-Compositeur angestellt. (E, Einl)

Ottani, Bernardo (1736–1827): 1769 von Giuseppe Bustelli für 1 Jahr als Kapellmeister engagiert, da „die Sängerin Zaccharini“ (Teresa Z., s. Hochmuth 2004, S.383) dies zur Bedingung für ihr eigenes Engagement nach Dresden gemacht hatte. (U)

Amendola, Giuseppe (ca.1750–1808): um 1780? (E)

Piticchio, Francesco (ca.1750 – ?): 1784–1785 Kapellmeister bei Antonio Bertoldi. (U)

Ghinassi, Stefano (1751 – ?): 1785–1788 in der Impresa Bertoldi Korrepetitor und Musikmeister. (U, Einl)

Gestewitz, Friedrich Christoph (1753–1805): 1790 als Maestrino (Korrepetitor), 1799 als Musikdirektor auf Lebenszeit verpflichtet.¹²⁰ (U, Einl)

Paër, Ferdinando (1771–1839): 1802 als Nachfolger Naumanns engagiert, 1803 auf Lebenszeit angestellt; 1807 von Napoleon in dessen eigene Dienste kommandiert. (U, E, Einl)

Babbi, Gregorio (ca. 1770 – nach 1815): 1805–1807 Musikmeister in der Nachfolge von Gestewitz (siehe auch: Sänger, Orchestermusiker).¹²¹

Schubert, Franz Anton (1768–1827): seit 1786 Kontrabassist der Hofkapelle, seit 1808 Musikdirektor, ab 1814 zugleich Kirchen-Compositeur. Bis zu seinem Tod einer der

¹²⁰ EITNER berichtet von einer „Pamela nubile“, die Gestewitz komponiert haben soll und deren Stimmen in der KPMS überliefert seien. Gegenwärtig läßt sich aus den Katalogen von D-DI hierzu keinerlei Nachweis erbringen, auch nicht bei den Kriegseinbußen (soweit katalogisiert). Vermutlich liegt hier eine, wodurch auch immer hervorgerufene, Verwechslung mit Pietro Generalis Farsa (1804) vor, die in Dresden, auf 2 Akte aufgefüllt, 1810 zur Aufführung kam und an deren Dresdner Bühnenfassung Gestewitz aufgrund dieses Datums schwerlich Anteil gehabt haben dürfte.

¹²¹ Als Musikmeister zur genannten Zeit nachgewiesen im Artikel *Babbi, Gregorio* (II) in: N-Grove, 2/2001, vol.2, 282f; außerdem, ohne exakte Daten, bei Haymann 1809 (s. Literaturverzeichnis), p.351.

wesentlichen Garanten für Neueinstudierungen und Repertoirebetrieb der Italienischen Oper sowie für die Einrichtung der Partituren, denen er fremde und selbst komponierte Einlagen einfügte. (*Einl*)

Morlacchi, Francesco (1784–1841): 1810 als Nachfolger Paërs engagiert, 1811 auf Lebenszeit angestellt; bis 1832 letzter Leiter der Italienischen Oper, danach in Amtsteilung mit Reißiger Hofkapellmeister. (*U, E*)

Weber, Carl Maria von (1786–1826): 1816 angestellt, seit 1817 Hofkapellmeister und bis zu seinem Tod erster Leiter der Deutschen Oper. (*U, E, Einl*)

Metzner, Joseph (? – ?): Ende 1816 wurde der Schauspieler als Baß-Sänger an die künftige Deutsche Oper engagiert, im Herbst 1817 zum ersten Direktor des neugegründeten Opernchors berufen, 1820 entlassen.

Miksch, Johann Aloys (1765–1845): Nach längerem Wirken als Kirchensänger und gefragter Gesangslehrer Ende 1820, als Nachfolger Metzners, zum Chordirektor berufen (bis 1831).

Marschner, Heinrich (1795–1861): 1824–1826 Musikdirektor. (*U, E, Einl*)

Reißiger, Carl Gottlieb (1798–1859): 1826 als Nachfolger Marschners zum Musikdirektor und 1828, nach eineinhalb Jahren, zum Hofkapellmeister und Nachfolger Webers ernannt. Kollege von Morlacchi, Wagner (1843–1849) und Krebs (ab 1850). (*U, Einl*)

Mayer, Franz (ca.1806–1829): 1827 als Korrepetitor angestellt; sorgfältiger Korrektor und Einrichter von Partituren zu Werken, welche für die Einstudierung in Dresden vorgesehen waren.

Rastrelli, Joseph (1799–1842): Seit 1816 Kapell-Geiger, aber wegen seiner frühen Opernerfolge vom Hof zur Zusatzausbildung nach Italien gesandt. Auch dort mit Opern wie mit Kirchenmusik erfolgreich. 1829 Ernennung zum Korrepetitor (in der Nachfolge Mayers), 1830 zum Musikdirektor. Ähnlich wie Schubert zuverlässiger Sachwalter des Dresdner italienischen Opernbetriebs; komponierte neben kompletten Werken auch zahlreiche Einlagen. (*U, Einl*)

Fischer, Christian Wilhelm (1789–1859): Baßbuffo, Regisseur und Chordirektor in Leipzig; 1832 für dieselben Funktionen nach Dresden berufen und mit hohem Erfolg wirksam. Einer der Intimfreunde Richard Wagners. 1856 als Chordirektor, Ende 1858 als Regisseur pensioniert.

Wagner, Richard (1813–1883): Am 2.2.1843 als Hofkapellmeister angestellt, im Mai 1849 infolge der revolutionären Ereignisse aus Dresden geflohen, danach steckbrieflich gesucht. Obwohl bereits 1854 durch Insistieren des berühmten Sängers Tichatschek Wagner-Aufführungen auf der Dresdner Hofopernbühne wieder möglich wurden, dauerte es bis 1862, daß Wagner Dresden besuchen durfte. Er kam danach wiederholt und war besonders einverstanden mit den Wiedergaben seiner Werke durch Ernst Schuch. (*U; Opern-Bearbeitungen*)

Röckel, August (1814–1876): 1843 zum Musikdirektor berufen (Nachfolger Rastrellis). Naher Freund Wagners; 1849 als Aufständischer verhaftet und gefangengesetzt, was den Verlust seiner Anstellung bedeutete. (*Einl*)

Barbieri, Carlo Emanuele di (1822–1867): 1849–1850 Musikdirektor in der Nachfolge Röckels. Sein Vertrag wurde nicht verlängert.

Krebs, Carl August (1804–1880): 1850 als Nachfolger Wagners engagiert; ab 1872 ausschließlich für die Hofkirchenmusik zuständig. Letzter Dresdner Hofkapellmeister mit Komponierverpflichtung. (*U, Einl*)

Fischer, Carl August Wilhelm (1820–1862): trat 1853 die Nachfolge Barbieris als Musikdirektor an, 1857 die Nachfolge seines Vaters als Chordirektor. (*U*)

Rietz, Julius (1812–1877): 1860 Hofkapellmeister in der Nachfolge Reißigers; 1874 als erster Dresdner zum Generalmusikdirektor ernannt; 1876 pensioniert.

Schuch, Ernst (von) (1846–1914): 1872 als Musikdirektor angestellt, 1873 zum Hofkapellmeister, 1882 zum Direktor der Hofoper, 1889 zum Generalmusikdirektor von Oper und Kapelle befördert. Erster Dresdner Opern- und Kapell-Dirigent beziehungsweise -Chef, der allein durch reproduktive Leistungen Epoche machte und „seine“ Institute, nach vorangegangener blasserer Zeit von etwa zwei Jahrzehnten, erneut in den Bereich der Weltspitze brachte.

Riccus, Carl August (1830–1898): 1863 zum Chordirektor in der Nachfolge von Fischer jun., 1875 zum Musikdirektor berufen; 1892 pensioniert. (*Einl.*)

Wüllner, Franz (1832–1902): 1877 als Hofkapellmeister (Nachfolger von Rietz) angestellt; gab seinen Vertrag Ende 1882 auf. (*Einl., Rezitative zu „Oberon“*)

Hagen, Adolf (1851–1926): 1883–1913 Hofkapellmeister; Nachfolger Wüllners, 1913 pensioniert.

Schreiner, Friedrich von (1863–1910): 1892–1910 Chordirektor in der Nachfolge Riccius’.

Kutschbach, Hermann (1875–1938): 1895–1898 Korrepetitor, 1898–1906 und 1909–1936 Hof- bzw. Staatskapellmeister.

Erwähnt werden außerdem in einigen Titelaufnahmen:

Striegler, Kurt (1886–1958): 1905–1913 Solorepetitor, 1913–1950 und 1952–1953 Hof- bzw. Staatskapellmeister, danach noch als Gast tätig,

Busch, Fritz (1890–1951): 1922–1933 Generalmusikdirektor der Staatsoper und der Staatskapelle (Nachfolger des 1914/15–1921 wirkenden Fritz Reiner); durch das Hitler-Regime vertrieben,

Böhm, Karl (1894–1981): 1934–1942 Generalmusikdirektor der Staatsoper und der Staatskapelle,

Elmendorff, Karl (1891–1962): 1943–1945 desgleichen, dazu Operndirektor,

Matačić, Lovro von (1899–1985): 1956–1958 Generalmusikdirektor der Staatsoper und der Staatskapelle,

Suitner, Otmar (geb.1922): 1960–1964 Generalmusikdirektor der Staatsoper und der Staatskapelle,

Chitz, Dr. Arthur (1882–1944): 1918–1933 Kapellmeister am Schauspielhaus; dann offenbar entlassen; im Konzentrationslager Riga umgekommen.

II.6.4: Verzeichnis der im Katalog erwähnten Sängerinnen und Sänger (Solisten),

von Dr. Michael Hochmuth

Literaturreferenzen: Hochmuth 1998; Hochmuth 2004; Fachlexika.

Abiger, Friedrich (? – ?); Bass: 1.6.1850 – 30.9.1857

Abler, Eduard (1810–1866); Tenor: 1.8.1836 – 20.4.1838

Abresch, (Herr, aus Frankfurt am Main); Tenor: gastiert 1840

Alberghi, Ignazio (1758–1836); Tenor: 1794 – ?; (bereits 1780 und 1785 erwähnt)

Allegranti, Maddalena (um 1750 – um 1802); Sopran: 20.7.1783 – 1798

Alvary, Max (1856–1898); Tenor: New York 1885–1889

Alvsleben, Melitta: siehe *Otto-Alvsleben*

Andreozzi de Santi, Anna (1772–1802); Sopran: 1801–1802

Angiolini, Camilla: siehe *Miksch*

Angiolini, Carlo (? – ?); Tenor: 1785 – ?

Anthes, Georg (1863–1923); Tenor: Sept. 1889–1902; (erstes Gastspiel: Mai 1889)

Artôt, Desirée (1835–1907); Mezzosopran: Gastspiele mit der Gesellschaft Pollini 1872, 1873, 1874

Babbi, Giovanna (um 1780 – ?); Alt: 1792–1801

Babbi, Gregorio (ca.1770 – nach 1815); Baß: ca.1788 – ca.1805 Geiger in der Hofkapelle und Kirchensänger; wurde zur Oper herangezogen; 1805–1807 Musikmeister

Babnigg, Anton (1793–1872) Tenor: 1.10.1827–31.3.1844

Babnigg verehel. Mampe, Emma (1823–1904); Sopran: 1.2.1843–31.3.1846

Baglioni, Rosa (? – ?); Sopran: 1780 – (mindestens) 1782

Baldamus, Rosamunde (? – ?); Mezzosopran: 1.10.1860 – 1870

Bamberger, Eva (? – ?; Sopran: 1.1.1827 – 26.7.1827

Bamberger, Sabine (? – ?); Sopran: 1.1.1827 – 26.7.1827

Bassi, Luigi (1766–1825); Bariton: 1.1.1815 – 13.9.1825

Bayer-Bürck, Marie (1841–1910); Schauspielerin: 1.9.1841 – nach 1861

Becker, Karl (1820–1879); Bariton: 1.6.1851 – 31.5.1856

Behringer, Johannes (? – ?); Tenor: 23.9.1843 – 22.9.1845

Beisteiner, Elise : siehe *Pohl-Beisteiner*

Bender-Schäfer, Franziska (1877–1935); Alt: 1.8.1901 – 1913

Benelli, Antonio Peregrino (1771–1830); Tenor: 30.4.1802 – 30.4.1820¹²²

Benincasa, Gioachino (1783–1835); Bass: 1811 – 30.4.1832

Beretta, Felice (? – ?); Sopranist: 1787 – ?

Berg, Franziska (? – ?); Schauspielerin: 1.9.1831 – nach 1862

Bergmann, Johann Gottfried (1765–1831); Tenor: 25.9.1816 – 8.7.1831

von Biedenfeld geb.Bonasegla verw.Schüler, Eugenie (1783 – ?); Sopran: 1.10.1816 – 1.5.1818

Bielczizky, Wenzel (1818 Prag – 1865); Tenor: 15.12.1840 – 30.4.1847

Boccuccini, Giovanni (? – ?); Tenor: 15.3.1823 – 14.3.1824

Böhme, Albert von (1804–1886); Bass: 1.10.1825 – 1870

¹²² Laut Haymann 1809 (siehe Lit.-Verz.), p.361, „componirte [er] mehrere sehr beliebte Arien und Opernstücke.“ Vielleicht zählt er zu den noch nicht identifizierten Einlagen-Komponisten.

Böhme, Kurt (1908–1989); Bass: 1.4.1930 – 1950
Börner geb. Sandrini, Marie (1809–1890); Sopran: 1.10.1826 – 30.4.1829
Bötel, Heinrich (1854–1938); Tenor: Gastspiel 1905
Bohrer, Carl (? – ?); Bariton: 1.4.1855 – 30.9.1861
Bondini-Saporiti, Caterina (? – ?); Sopran: (sang höchstwahrscheinlich 1782 in der Uraufführung von Schusters „Marito indolente“; ob in Dresden engagiert oder nur gastweise aus Prag gekommen, ist noch nicht festgestellt)
Bonfigli, Antonio: siehe *Buonfigli*
Borchers geb. Lita, Marie (1836–1921); Sopran: 1.4.1859 – 30.6.1860
Bossenberger, Marie (1871–1919); Sopran: 1.9.1889 – 1899
Botgorschek, Caroline (1816–1875); Alt: 1.4.1836 – 31.3.1840
Bredow, Susanne (? – ?); Sopran: 1.11.1850 – 31.10.1855
Buccolini, Vincenzo (? – ?); (Sänger): 1805 – ?
Bürde geb. Ney, Jenny (1824–1886); Sopran: 1.4.1853 – 1867
Büry, Agnes (1831–1902); Sopran: 1.6.1851 – 31.5.1852
Büssel, Robert (1880–1953); Bariton: 1.9.1905 – 1945
Bulß, Paul (1842–1902); Bariton: 1.8.1876 – 31.1.1889
Bunke, Agnes (? – ?); Sopran: 1.10.1850 – 14.2.1858
Buonavoglia, Luigi (? – ?); (Sänger): (sang vermutlich 1804/1805 in Paërs „Achille“ eine Rolle)
Buonaveri, Paolo (? – ?); Bass: 1780 – nach 1805
Buonfigli, Antonio (1794 – ?); Tenor: 1.7.1824 – 1.7.1831; (Gastspiel 9.11.1822)
Burckhardt, Eugenie (1899 – ?); Sopran: 1.8.1924 – 1935
Burmeister, Friedrich (1771–1851); Tenor: 1814–1851 (1811–1814 Mitglied der Gesellschaft Franz Seconda)
Burmeister jun., Franz (? – ?); Schauspieler/Tenor: 1.10.1822 – 30.9.1833
Burmeister, Madame (? – ?): (ist laut Aufschrift auf einer Stimme um 1818 in W. Müllers „Teufelsstein in Mödlingen“ besetzt)
Butterweck, Hermann (? – ?); Schauspieler: 1.7.1851 – 31.8.1853
Calvesi, ?Vincenzo (? – ?)?; Tenor: um 1784
Campi, Antonia (1773–1822); Sopran: Gastspiel 1822
Cantù, Giovanni (1798–1822); Tenor: 1.12.1818 – 1.5.1822
Capelletti, Teresa: siehe *Poggi-Capelletti*
Carlén, Friedrich (1876–1907); Tenor: 1.9.1896 – 1897
Caselli, Signor (? – ?); Altist: 1780 bis mindestens 1787
Ceccarelli, Francesco (1752–1814); Altist: Nov. 1797 – 21.9.1814
Chavanne, Irene von (1868–1938); Alt: 1.5.1885 – 1915; (Debüt 16.4.1885)
Cipriani, Lorenzo (? – ?); Bass: ca. 1805–1811
Conradi, Johann (1815–1859); Bass: 1.8.1852 – 18.9.1859
Cordin, Josephine (? – ?); Sopran: 1.10.1840 – 30.4.1841
Corrodi, Louise (? – ?); Sopran: 15.9.1843 – 14.9.1844
Costa, Vincenzo (? – ?); Tenor: 1783 – ?
Curti, Anton (1819–1887); Tenor: 1.4.1843 – 31.3.1847
Damiani, Signor (? – ?); Sopranist: 1780 – (mindestens) 1787
Decarli, Eduard (1846–1903); Bass: 1.10.1872 – 1902
Decavanti, Giuseppe (? – ?); Bass: 1.10.1816 – 30.4.1825
Degele, Eugen (1834–1886); Bariton: 1.8.1861 – 1886
Demiani: siehe *Damiani*
Derska, Joseph (1808–1847); Tenor: 1.6.1834 – 1936
Detroit, Eduard (? – ?); Schauspieler 1.2.1826 – 1.5.1827; (zuvor schon als Bassist tätig)
Dettmer, Georg Wilhelm (1808–1876); Bass: 1.5.1842 – 30.4.1849; 1857/58 (Gastvertrag)

Devrient, Carl (1779–1872); Schauspieler: 1.12.1821 – 31.3.1834
Devrient, Emil (1802–1872); Schauspieler: 1.4.1831–31.8.1855
Devrient geb. Böhler, Dorothea (1805–1882); Sopran: 1.4.1831 – 30.11.1842
Dittrich, Rudolf (1903–1990); Tenor: 1.4.1929 – 1946
Dorner, Eleonore (? – ?); Sopran: 1.8.1888 – 1889
Eibenschütz, Riza (1870–1946); Mezzosopran: 1.8.1902 – 1912
Eichberger, Livia (1837–1931); Mezzosopran: 1.5.1856 – 1867
Eichberger, Wilhelm (1830–1904); Bass: 1.5.1857 – 1898
Eilers, Albert (1830–1896); Bass: 16.2.1854 – 31.10.1855
Elmblad, Johannes (1853–1910); Bass: 1.9.1882 – 1883
Erl, Anton (1846–1927); Tenor: 1.7.1875 – 1912; (Debüt Mai 1869; weiteres Engagement 1869–1870)
Erl, Joseph (? – 1882); Hofkirchensänger, Tenor: ca. 1870 – ca. 1880
Ermold, Ludwig (1883–1949); Bariton: 1.9.1909 – 1943
Fehenberger, Lorenz (1912–1984); Tenor: 1.8.1941 – 1944
Felsenheim, Charlotte (? – ?); Schauspielerin: 1.11.1836 – 16.7.1837
Ferenczy, Franz (? – ?); Tenor: Gastspiel 1865
Fiebigger-Peisker, Erna (1880 – ?); Sopran: 1.8.1916 – 1925
Fischer, Christian Wilhelm (1789–1858); Bass: 1.6.1832 – 1857; (1810 – 1817 Mitglied der Gesellschaft Joseph Seconda; Chordirektor und Regisseur)
Fischer, Emil (1838–1914); Bass: 1.4.1880 – 1885
Fleischer geb. Edel, Katharina (1873–1928); Sopran: 1.4.1894 – 1897
Föppel, Gustav (? – ?); Tenor: 1.8.1847 – 31.7.1849
Forchhammer, Ejnar (1866–1928); Tenor: 1.4.1896 – 1902; (1897 Unterbrechung des Engagements zur Beendigung der Ausbildung)
Forti, Helena (1884–1942); Sopran: 1.10.1911 – 1925
Freneckell geb. Nast, Minnie von (1874–1956); Sopran: 1.5.1898 – 31.8.1919
Freny, Rudolph (1825–1893); Bariton: 1.4.1858 – 1868
Friedmann, Laura (1862 – ?); Sopran: 1.10.1883 – 30.9.1893
Fuchs, Marta (1898–1974); Alt/Sopran: 1.8.1930 – 1.9.1944
Funk, Friederike (1795–1830); Sopran: 4.5.1816 – 1.7.1827; (ab Herbst 1816 zwei Jahre zur Vervollkommnung ihrer Ausbildung beurlaubt)
Garay-Lichtmay, Luise (1835 – ?); Sopran: Gastspiel 1865
Gasparini, (Signora) (? – ?); Sopran: singt 1792 die Elisetta im „Matrimonio segreto“
Gasperini, (Signora, identisch mit der Vorstehenden?); Mezzosopran: singt 1792 die Flora in Naumanns „Amore giustificato“
Geiling, Carl Ludwig (1772–1860); Bass: 1.9.1817– 31.12.1826; (ab 1816 Mitglied der Gesellschaft Joseph Seconda)
Geiling, Eduard (? – ?); Bass: 1.4.1820 – 1.7.1855
Genast, Eduard Franz (1797–1866); Bass: 9.2.1817 – 25.10. 1817
Genée, Friedrich (1795–1856); Bass: 1.8.1826 – 30.4.1828
Gentili, Serafino (1775–1835); Tenor: 16.9.1822 – 15.3.1824
Gerstorfer, Ludwig August (1810–1871); Bass: 16.12.1841 – 1871
Geyer, Ludwig (1778–1821); Schauspieler/Tenor: 1814 – 30.9.1821; (ab 1809 Mitglied der Gesellschaft Franz Seconda)
Götze, Emil (1856–1901); Tenor: 1.10.1878 – 1881
Greder, Emil (1867–1919); Bariton: 1.9.1896 – 1897; (weiteres Engagement 1.7.1902 – 1904)
Grohmann, Wilhelm (? – ?); Schauspieler: 1.5.1830 – 31.8.1832
Gudehus, Heinrich (1845–1909); Tenor: 1.5.1880 – 30.4.1890; (Gastvertrag 1894/95)
Gutzschbach, Richard (1840 – ?); Bariton: 1.9.1878 – 1905
Haase geb. Zucker, Julie (1795–1826); Sopran: 1816 – 26.7.1826

Haberkorn, Elfriede (1895–1973); Alt: 1.8.1919 – 1930
Hablawetz, August Egon (1833–1892); Bass: 1.5.1862 – 1864
Häcker, Johann Gottlieb (? – ?); Bass: 1816–1832; (1800–1816 Mitglied der Gesellschaft Joseph Seconda)
Hänisch, Nathalie (1842–1921); Sopran: 1.6.1863 – 1869;
Härting, Elise (? – ?); Sopran: 1.6.1856 – 31.5.1857;
Haizinger, Anton (1796–1869); Tenor: Gastspiel 1836
Haizinger geb. Morstadt verw. Neumann, Amalie (1800–1884); Schauspielerin und Sängerin: Gastspiel 1836
Hardtmuth, Eduard (um 1830 – ?); Bariton: 1.9.1859 – 31.8.1860
Hauser, Franz (1794–1870); Bass: 1.6.1825 – 9.8.1826
Hellwig, Friedrich (1782–1825); Bass: 1815 – 31.10.1825; (1810 kurzzeitig Mitglied der Gesellschaft Franz Seconda, 1814–1815 Mitglied der Gesellschaft Joseph Seconda; an der Dresdner Deutschen Oper seit 1817 Regisseur)
Hellwig geb. Proksch, Wilhelmine (? – ?); Sopran: 1.8.1836 – 30.10.1844
Herbold, Carl (? – 1884); Bass: 16.1.1854 – nach 1866
Hermes, Adalbert (1860–1949); Tenor: 1.8.1895 – 1896
Himmer, Franz (1828–1899); Tenor: 1.10.1849 – 18.9.1852
Hölzel, Gustav (? – ?); Sänger: Gastspiel 1836
Höngen, Elisabeth (1906–1997); Alt: 16.8.1940 – 1943
Höpfel, Josef (1873–1926); Bariton: 1.2.1900 – 1907; (Debüt 1898, Kurzvertrag ab 16.5.1899)
Hofmüller, Sebastian (1855–1923); Tenor: 1.5.1890 – 1900
Horack geb. Hunt, Antonie (? – ?); Sopran: 1814 – nach 1825; (wahrscheinlich vor 1814 schon Mitglied der Italienischen Oper)
Howitz geb. Steinau, Clementine (1821–1914); Sopran: 20.9.1852 – 20.3.1853
Huhn, Charlotte (1865–1925); Alt: 1.10.1895 – 1901
Hunt, Antonie: siehe *Horack*
Jachmann geb. Wagner, Johanna (1828–1894); Sopran: 1.6.1844 – 31.8.1849; (1858/59 Gastvertrag)
Jäger, Ferdinand (1839–1902); Tenor: 1.4.1865 – 1873
Jäger, Rudolf (1875–1948); Tenor: 1.4.1898 – 1908; (Unterbrechung 1899)
Jauner, Franz (? – ?); Schauspieler: 15.4.1858 – 1871
Jauner-Krall, Emilie (1831–1914); Sopran: 20.10.1855 – 1871; (mit Unterbrechungen)
Jensen, Paul (1850–1931); Bariton: 16.5.1882 – 1.4.1894; (danach noch Regisseur und Mitglied der Generaldirektion)
Kainz-Prause, Clotilde Emilie (1840 –1914); Sopran: 1.3.1867 – 1877
Kaps, Amandus (1810–1900); Tenor: Gastspiele 1840–1842
Karén, Inger (1908–1972); Alt: 1.8.1935 – 1965
Keller, Johann Gottfried (? – ?); Bass: 1.10.1820 – 31.12.1841
Kiess, August (1874–1935); Bariton: 1.8.1903 – 1908; (weiteres Engagement 1909/10)
Köhler, Hans (1842–1880); Bass: 1.5.1868 – 1878
Krall, Emilie : siehe *Jauner-Krall*
Krebs- Michalesi, Aloysia (1824–1904); Mezzosopran: 11.11.1849 – 1870
Kremenz, Philipp (1821 – ?); Bass 1.1.1851 – 31.8.1851
Kremer, Martin (1898–1971); Tenor: 1.8.1929 – 1940
Kriete, Hans Georg (1800–1868); Schauspieler/Tenor: 1.11.1827 – 30.4.1847
Kriete-Wüst, Henriette (1816–1892); Sopran: 4.4.1833 – 1.6.1858; (später noch als Gast)
Krug, Hermann (1866–1903); Tenor: 1.9.1895 – 1896
Kruis, Theodor (1840–1916); Tenor: 1.6.1882 – 1914
Labatt, Leonard (1838–1897); Tenor: 1.9.1868 – 31.8.1869
Lange, Hanns (1891–1970); Tenor: 1.8.1912 – 1945

Lindemann, Julius Eduard (1822–1886); Bariton: 1.5.1847 – 1849; (weiteres Engagement 1.4.1855 – 14.3.1856)
Link, Carl (1847–1918); Tenor: 1.6.1875 – 1878
Lita, Marie: siehe *Borchers*
Löbel, Franz (1768–1827); Sänger: 1.7.1821 – 1827; (zuvor bereits im Chor; 1820 erste Solo-Aufgabe)
Löffler, Mathilde (1847–1903); Sopran: 1.9.1872 – 1882; (weiteres Engagement 1.6.1886 – 1898)
Mahlknecht, Marie (1845–1931); Sopran: Gastspiel 1868
Malten, Therese (1855–1930); Sopran: 1.6.1873 – 1898
Manarelli, Geltruda (? – ?); Sopran: ca.1791 – (mindestens) 1805
Manservisi, Rosa (? – ?); Sopran: 1786 – (mindestens) 1797
Marchion, Heinrich (1816–1890); Tenor: 1.6.1855 – 16.1.1890
Marini, Ignazio (1811–1893); Bass: Gastspiel 1874
Marlow, Mathilde (1826–1888); Sopran: Gastspiel 1857
Marpurg, Auguste (1822–1893); Sopran: 1.10.1846 – 30.9.1848
Marx, Pauline (1819–1881); Sopran: 1.6.1839 – 31.8.1842
Mayer, August (1790–1829); Schauspieler/Bass: April 1819 – 31. 3. 1829
Mayer, (Mademoiselle) (? – ?); Choristin mit Solosopranverpflichtung: um 1818
Mazzoni, (Signor) (? – ?); Tenor: ca. 1781 – (mindestens) 1793
Meaubert, Eduard (? – ?); Schauspieler/Tenor: 1.5.1828 – 31.5.1835
Meincke, August (? – ?); Tenor: 16.5.1883 – 15.5.1890
Meinhold, Carl Anton (1814 – ?); Tenor/Bariton: 1.5.1854 – 30.4.1855
Mende, Louis (? – ?); Schauspieler/Tenor: 16.9.1846 – 15.9.1848
Mende geb. Stradiol, Pauline Henriette von (1832 – ?); Sopran: 1.10.1847 – 20.9.1849
Merrem, Grete : siehe *Nikisch*
Metzner, (Madame) (? – ?); Sopran: 1.11.1818 – Juni 1820
Metzner, Joseph (? – ?); Bass: 1.11.1816 – 1.7.1820; (ab 8.10.1817 erster Chordirektor der Dresdner Oper)
Michalesi, Aloysia : siehe *Krebs-Michalesi*
Miksch geb. Angiolini, Camilla (? – 1824); Sopran: 1814 – Juni 1824
Miksch, Johannes Aloys (1765–1845); Tenor: 1799 – 3.12.1820; (seit 1786 Hofkirchensänger, 1820–1831 Chordirektor)
Milde, Rudolf von (1859–1927); Bass; 1886–1888 an der Metropolitan Opera New York
Miller, Franziska (? – ?); Sopran/Mezzosopran: 1.4.1824 – 1828; (zuvor Chormitglied)
Mitterwurzer, Anton (1818–1876); Bariton: 1.5.1839 – 30.5.1870
Müller, Leonardo (? – ?); Bass: 1.5.1857 – 25.7.1860
Müller-Bachmann geb. Schubert, Wilhelmine Dorothee (? – 1843); Sopran: 7.3.1816 – 3.5.1843
Müller-Kannberg, (Herr, „aus Königsberg“) (? – ?); Tenor; Gastspiel 1878
Nanitz, Minna (1842–1903); Mezzosopran: 1.6.1868 – 1885
Nast, Minnie : siehe *Frenckell*
Nebuschka, Franz (1857–1917); Bass: 1.5.1888 – 1917; (Debüt 1882, Gastspiele 1887)
Ney, Jenny: siehe *Bürde*
Niemann, Albert (1831–1917); Tenor: Gastspiel 1867
Nikisch geb. Merrem, Grete (1887–1970); Sopran: 1.9.1913 –1931
Nilsson, Sven (1898–1970); Bass: 1.11.1930 – 1944
Oberneder, Anna (? – ?); Sopran: 1.9.1875 – 1878
Orgeni, Aglaja (1842–1926); Sopran: Gastspiele 1872 ff.
Otto, Friedrich (? – ?); Schauspieler: Apr. 1837 – 15.10.1839 oder *O., Ludwig* (? – ?); Schauspieler: 1839

Otto geb. Alvsleben, Melitta (1842–1893); Sopran: 1.4.1860 – 1883; (Unterbrechung 1873 – 1876)
Padilla y Ramos, Mariano (1842–1906); Bariton: Gastspiele 1872 mit der Gesellschaft Pollini
Paër geb. Riccardi, Francesca (1778–1845); Sopran: 3.5.1802 – Dez. 1806
Palazzesi, Matilde (1802–1842); Sopran: 7.9.1824 – 31.3.1832
Paris, Giuseppe (? – ?); Bass: ca. 1780 – nach 1817; (ab 1805 gleichzeitig Hofkirchensänger)
Pattiera, Tino (1890–1976); Tenor: 16.8.1914 – 1940
Pauli, Josef (1867–1928); Tenor: 1.8.1909 – 1918
Pauli, Ludwig Ferdinand (Louis) (1792–1841); Schauspieler/Regisseur/Tenor: 4.3.1819 – 28.11.1841
Perotti, Nicolo; Baß: um 1820?
Perron, Carl (1858–1928); Bariton: 1.7.1891 – 1913; (Gastspiele 1889)
Pesadori, Ranuzio (? – ?); Tenor: 23.8.1825 – 31.3.1835
Petter, Franz (1869–1943); Tenor: 1.9.1899 – 1904
Pflanzl, Heinrich (1903–1978); Bass: 1.8.1942 – 1951
Pichler, Mathilde (? – ?); Sopran: 1.1.1870 – 1778
Plaschke, Friedrich (1874–1952); Bariton: 16.2.1900 – 1937; (ab 1899 Chormitglied)
Plaschke geb. von der Osten, Eva (1881–1936); Sopran: 1.8.1903 – 31.7.1927; (Debüt 1902)
Poggi Capelletti, Teresa (1764 – ?); Sopran: 1794 – 15.4.1802
Pohl geb. Beisteiner, Elise (1806–1866); Sopran/Mezzosopran: 1.10.1829 – 31.3.1830
Prelinger, Anton (? – ?); Tenor: 1.7.1852–1853
Proksch, Wilhelmine : siehe *Hellwig*
Raeder, Gustav (1810–1868); Bass: 1.4.1839 – 16.7.1868; (Gastspiel 1838)
Raeder, Marie (1844–1885); Sopran: 1.3.1860 – 31.3.1861
Rains, Léon (1870–1954); Bass: 16.8.1899 – 1910
Reichardt, Alexander (1815–1885); Tenor: 1.9.1851 – 1852
Reichelt geb. Schäch, Elisabeth (1910–2001); Sopran: 1.8.1939 – 1970; (Debüt 1935)
Reinbeck, Elisa (? – ?); Schauspielerin: 1840
Reuther, Louise (1856–1935); Sopran/Mezzosopran: 1.7.1873 – 30.4.1894
Riccardi, Francesca: siehe *Paër*
Riccardi, Luigi (? – ?); Tenor: Mai 1803 – März 1808
Richter, Eduard (1837–1907); Bariton: 1.4.1872 – 1893
Riese, Lorenzo (1834–1907); Tenor: 1.5.1873 – 30.4.1893; (Gastspiel 1872)
Risse, Carl Gottlieb (1799–1871); Bass: 1.3.1823 – 30.9.1828; (weiteres Engagement 1.7.1829 – 31.5.1855)
Rodewald, Wilhelm (? – ?); Bass: 1.8.1847 – 31.7.1848
Rößler, Ernestine : siehe *Schumann-Heink*
Rosenfeld, Vincenz (? – ?); Tenor: 1.8.1826 – 30.4.1835
Rubini, Giacomo (1795–1854); Tenor: 25.1.1826 – 31.3.1832
Rudolph, Eduard (? – 1869); Bariton/Tenor: 13.1.1849 – 1869
Rüdiger, Hans (1862–1937); Tenor: 1.8.1903 – 1922
Saak, Therese (1868 – ?); Sopran: 1.5.1886 – 30.4.1889
Sachse, Gertrud (? – ?); Sopran: 1.8.1908 – 1915
Sack, Erna (1898–1972); Sopran: 1.5.1935 – 1941
Sandrini geb. Caravoglia, Luigia (1782–1869); Sopran: 1802 – 31.12.1831
Sandrini, Maria: siehe *Börner*
Sassaroli, Germano (? – ?); Bass: 1.1.1825 – 31.3.1832
Scaria, Emil (1838–1886); Bass: 1.6.1864 – 1872
Schäfer, Franziska : siehe *Bender-Schäfer*
Schaffganz, Wilhelm (1839–1910); Bariton: 1.4.1869 – 1879

Schebest, Agnes (1813–1869); Mezzosopran: 1.10.1828 – 31.3.1833; (das erste Jahr der Anstellung im Chor)
Schebest die jüngere, (Mademoiselle) (? – ?); Chor-Sopran: ? – ca.1833 (wohl Schwester von Agnes Schebest)
Scheidemantel, Karl (1859–1923); Bariton: 1.7.1886 – 30.6.1911 (Gastspiel 1885)
Schiassetti, Adelaide (1800 – ?); Alt: 1.8.1826 – 31.3.1832
Schiele, Rudolf (? – ?); Tenor: 18.4.1847 – 31.7.1849
Schild, Joseph (1841–1905); Tenor: 1.6.1867 – 1869)
Schloss, Max (1816–1875); Tenor: 1.5.1858 – 1865; (zuvor schon 1.9.1845 – 31.8.1846; sang auch danach gelegentlich bis ca. 1869; 1865 – 1874 Regisseur)
Schmalnauer, Rudolf (1883–1939); Bariton: 1.9.1908 – 29.6.1939
Schmidt, Elise (1828–1911); Sopran: 1.2.1848 – 31.3.1853
Schmidt, Heinrich Maria (1809–1854); Tenor: 1.6.1847 – 31.5.1850
Schneider, Maschinka : siehe *Schubert-Schneider*
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig (1836–1865); Tenor: 1.5.1860 – 21.7.1865
Schnorr von Carolsfeld, Malvina (1825–1904); Sopran: 1.5.1860 – nach 1865
Schramm, Hermann (1871–1951); Tenor: Gastspiele 1898
Schreiber, Antonie (? – ?); Sopran: 1.9.1873 – 1875; (Debüt 19.8.1873)
Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804–1860); Sopran: 21.6.1823 – 31.5.1847; (mit mehreren Unterbrechungen; zuvor Gastspiele 1822, April/Mai 1823)
Schubert, Georgine (1840–1878); Sängerin: Gastspiel 1869/70
Schubert geb. Schneider, Maschinka (1815–1882); Sopran: 28.3.1833 – 31.8.1860
Schubert, Wilhelmine : siehe *Müller-Bachmann*
Schuch [-Ganzel], Liesel von (1891–1990); Sopran: 1.8.1914 – 1.7.1935; (erstes Gastspiel 31.1.1914)
Schuch-Procházka, Clementine von (1850–1932); Sopran: 1.9.1873 – 1898
Schüler, Eugenie : siehe *Biedenfeld*
Schütz, Frida von (1837–1859); Sopran: 1.5.1858 – 26.11.1859 (engagiert nach Absolvierung eines erfolgreichen Gastrollen-Zyklus)
Schumann-Heink geb. Rößler, Ernestine (1861–1936); Alt: 1.10.1878 – 1882
Schuster, Mathias (1804–1850); Tenor: 1.8.1831 – 31.7.1847; (Gastspiele Juli 1831)
Schwarzbach, Franziska (1825–1880); Sopran: 1.7.1848 – 30.9.1851
Seebe, Magdalene (1881 – ?); Sopran: 1.6.1905 – 1917
Seiß, Louis (? – ?); Schauspieler: 1.9.1844 – nach 1861
Sembrich, Marcella (1858–1935); Sopran: 1.10.1878 – 1880
Siebert, Franz (1788–1858); Bass: 1.10.1822 – 30.9.1823; (Gastspiele im April/Mai 1822)
“Soltans” = Soltana-Henz, Jenny (1840 – ?); Sopran: Gastspiel 1869
Sontag, Henriette (1806–1854); Sopran: Gastspiel 1852
Sontheim, Heinrich (1820–1912); Tenor: Gastspiel 1869
Soot, Fritz (1878–1965); Tenor: 1.8.1908 – 1918
Spazzer-Gentiluomo, Louise (1818 – ?); Sopran: 1.8.1842 – 30.11.1846; (Unterbrechung 1.12.1842 – 30.4.1843)
Spittang, (Demoiselle) (? – ?); Choristin mit Soloverpflichtung: 1829 – nach 1835
Staudigl, Gisela (1864–1929); Mezzosopran: 1.8. 1901 – 1902
Stoffregen, (Herr, aus Wiesbaden); Tenor: gastiert 1844
Stradiol, Pauline Henriette von : siehe *Mende*
Stritt, Albert (1847–1908); Tenor: 1.7.1890 – 1891; (Gastspiel Juni 1890)
Stünzner, Elisa (1886–1975); Sopran: 1.9.1909 – 4.10.1935
Sylva, Eloi (1843–1919); Tenor: Gastspiel 1888
Tamagno, Francesco (1850–1905); Tenor: Gastspiele 1896–1898
Tempesta, Max (? – ?); Chorsänger mit Soloverpflichtung: 1.6.1857 – 30.9.1891

Tervani, Irma (1887–1936); Alt: 1.8.1908 – 1914; (Debüt 21.3.1908; weiteres Engagement 1.8.1920 – 1931)
Thiele, Anna (1817 – ?); Sopran: 1.7.1841 – 20.9.1851
Tibaldi geb. Masi, Angiola (? – ?); Sopran: 1765 – nach 1868
Tibaldi, Carlo (1776–1833); Tenor: 22.4.1806 – 22.6.1826
Tibaldi, Costanza (1806 – ?); Mezzosopran: 1.9.1822 – 22.4.1826; (Debüt 10.4.1822)
Tibaldi, Giacomo (? – ?); Bass: 1765 – nach 1783
Tichatschek, Joseph Aloys (1807–1886); Tenor: 1.1.1838 – 1870; (Debüt 11.8.1837)
Toschi, Teresa (? – ?); (Sängerin): 1805 – ?
Tourny, Louis (? – ?); Tenor: 1.11.1823 – 31.12.1824 (Debüt 11.7.1823)
Treffner, Willy (1903 – ?); Tenor: 1.9.1938 – 1944
Treffz, Henriette (1828–1878); Sopran: 1842 – ?
Unzelmann, Antonie Luise (1794–1838); Sopran: 1.4.1821 – 31.10.1823
Unzelmann, Karl Wolfgang (1786–1843); Schauspieler/Bariton: 1.4.1821 – 31.10.1823
Veltheim, Charlotte (1803–1873); Sopran: Juni 1822 – 1.5.1837
Vestri, Gioachino (? – ?); Bass: 1.8.1828 – 31.8.1849
Wachter, Ernst (1872–1931); Bass: 1.5.1894 – 1912
Wächter, Johann Michael (1794–1853); Bariton: 1.6.1827 – 26.5.1853
Wächter, Magdalena (? – ?); Sopran: 1.7.1843 – 30.6.1847
Wächter geb. Wittmann, Therese (1802 – nach 1864); Mezzosopran: 1.6. – 1.6.1864
Wagner, Clara (1807–1875); Mezzosopran: 1824–1826
Wagner, Johanna : siehe *Jachmann*
Weber, Bertha (? – 1903); Sopran: 1.5.1855 – nach 1880
Wedekind, Erika (1868–1944); Sopran: 1.4.1894 – 31.3.1909; (Debüt 15.3.1894)
Weiss, Friedrich (1822–1893); Bass: 1.8.1849 – 31.10.1953; (erneutes Engagement 1.8.1857 – nach 1883)
Weixlstorfer, Johann (? – ?); Tenor: 1.10.1847 – 30.9.1856; (Unterbrechung 1.10.1849 – 30.9.1852)
Wieber, Elsa (1901–1999); Sopran: 1.8.1929 – 1944
Wilhelmi, Georg Wilhelm (1787–1852); Tenor: 20.2.1817 – 1.6.1828
Willmann, Caroline (1798–1860); Sopran: 1.5.1820 – 28.2..1823; (Gastspiele April 1820)
Winger, Eduard (? – ?); Schauspieler: 1.6.1843 – nach 1863
Witt, Joseph von (1843–1887); Tenor: 1868–1877
Wittich, Marie (1868–1931); Sopran: 1.7.1884 – 1886; (weiteres Engagement 1.5.1889 – 1914)
Wüst, Henriette : siehe *Kriete-Wüst*
Zeidler, Clara (? – ?); Alt: 1.1. 1866 – 1873
Zengraf, Elise (1830 – ?); Schauspielerin/Sopran: 16.1.1854 – 31.10.1854
Zezi, Alfonso (? – ?); Bariton: 1.3.1822 – 31.3.1844
Zimmermann, Emmy (1844–1914); Sopran: 1.9.1870 – 1877
Zucker, Emilie (? – ?); Sopran: vor 1816 – 31.5.1820
Zucker, Julie : siehe *Haase*
Zwick, Johann (? – ?); Sänger: 28.10.1816 – 31.5.1819

II.6.5: Verzeichnis der im Katalog erwähnten Hofkapell-Mitglieder,

von Kammermusiker Andreas Schreiber (Kommentare von O.Landmann)

Literaturreferenzen: Tage-Buch des Hoftheaters; Schreiber 2003; Enzyklopädien und Fachlexika.

Ackermann, Johann (1836–1918); Violine: 1856 – 31.10.1897

Arnold, Reinhold (? – ?); Posaune: 1.1.1902 – 31.7.1940

Arnold, Richard (? – ?); Posaune: 1.10.1896 – 30.11.1934

Babbi, Camillo (? – ?); Violine: ca.1788 – ca.1813

Babbi, Cristoforo (1748–1814); Violine: 3.3.1781 – 1814 (Konzertmeister)

Babbi, Gregorio (ca.1770 – nach 1815); Violine: 1788 – 1806 (siehe auch Sänger-Verzeichnis)

Baehr, Emil (1831–1899); Violine: 1.1.1851 – 31.12.1890

Bärtich, Rudolf (1876–1947); Violine: 1.4.1900 – 30.9.1940 (1.Konzertmeister, Primus eines Streichquartetts)

Bauer, Albin (1856–1897); Flöte: 1.1.1880 – 24.6.1897

Baumgärtel, Gottfried (1822–1887); Oboe: 1860–1887

Beckert, Rudolf (1896–1976); Viola: 16.1.1925 – 31.7.1961 (Solobratscher)

Besozzi, Joseph (? – 1843); Kontrabaß: ca.1816 – 1843 (letzter Vertreter der Familie Besozzi in der Kapelle)

Böckmann, Ferdinand (1843–1913); Violoncello: 1861 – 31.8.1911 (Initiator der Verbindung des TV zu Richard Strauss, hervorragender Kammermusiker in Fortführung der Spielweise seines Lehrers Friedrich August Kummer)

Börner, Moritz Johann Carl (1826–1904); Horn: 1.12.1851 – 31.12.1884

Bräunlich, Adolf (1838–1909); Fagott: 1867 – 31.3.1898

Brunow, Julius Wilhelm (1862–1918); Kontrabaß: 1.3.1895 – 11.4.1918

Buckwitz, Heinrich (1841–1911); Violine: 1863 – 30.9.1902

Bürchl, Joseph Maria (1832–1912); Violoncello: 1.5.1865 – 31.12.1899 (M. Fürstenaus Nachfolger als Custos der Kgl. Privat-Musikaliensammlung)

Castelli, Johann Christian Friedrich (1877 – ?); Violine: ca.1800 – 1843

Damm, August (1833–1896); Kontrabaß: 1.2.1858 – 3.5.1896

Damme, Johann Joseph Ludwig (? – ?); Violine: 1844–1855

Demnitz, Friedrich (1845–1890); Klarinette: 1871–1890 (drei Jahre 1.Klarinettist in Schwerin, dann von Rietz nach Dresden zurückgeholt)

Dietzsch, Carl Gottfried (1748–1819); Violine: 1.1.1781 – 9.10.1819

Dotzauer, Justus Johann Friedrich (1783–1860); Violoncello: 1811–1860 (seit 1821 1.Cellist; Virtuose, Komponist, Autor noch heute aktueller Übungsliteratur)

Dunkel, Franz (1769–1845); Violine: ca.1789–1839

Edel, Johann Traugott (? – 1859); Oboe: 1834–1859

Ehrlich, Otto Wilhelm (1843–1928); Horn: 1.5.1863 – 1.10.1892

Eichhorn, Alwin (1854–1914); Violine: 1.10.1885 – 30.9.1913 (Vorspieler 2.Violen)

Eisert, Johann (1745–1834); Violoncello: ca.1796–1834

Eisner, Carl Christian (1802–1874); Hornist: 1836 – 1.8.1871 (1.Hornist)

Feigerl, Emil (1843 – 28.8.1920); Violine: 1.7.1861 – 31.3.1900 (2.Konzertmeister, Kammermusikspieler, noch nach seiner Pensionierung pädagogisch tätig)

Förster, Carl (1835–1916); Klarinette: 1868 – 30.6.1904

Forkert, Johann Gotthelf (? – 1875); Klarinette: 1828 – 31.12.1874

Franz, Friedrich (1787–1845) Violine: 1820–1845

Franz, Oskar Theodor (1843–1886); Horn: 1.6.1867 – 1886 (1.Hornist; berühmter Solist, Wid-mungsträger des 1. Hornkonzerts von Richard Strauss)

Frenzel, Christian Benjamin (? – 1822); Viola: 1.1.1780 – 9.12.1822

Fürstenau, Anton Bernhard (1792–1852); Flöte: 3.3.1820 – 18.11.1852 (Soloflötist; bedeutender Virtuose, Komponist, Begleiter Webers auf dessen Reise nach Paris und London 1826)

Fürstenau, Moritz (1824–1889); Flöte: 1.2.1842 – 27.3.1889 (mit 18 Jahren als Soloflötist angestellt; Wiederentdecker der Gründungsurkunde der Kapelle, Mitinitiator ihrer 300-Jahr-Feier 1848; erster und wichtigster Historiograph der Kapelle; befreundet mit dem Weber-Forscher Friedrich Wilhelm Jähns und in Kontakt mit den wichtigen Musikbibliothekaren und -forschern seiner Zeit; Custos der Kgl. Musikaliensammlung; Mitbegründer und 1. Vorsitzender des Tonkünstler-Vereins)

Furkert, Heinrich Georg (1874–1937); Viola: 1.10.1896 – 30.4.1935

Geier, Karl Hermann Oskar (1889–1952); Viola: 1.9.1913 – 17.10.1952

Gläßer, Alfred (? – ?); Kontrabaß: 1.5.1907 – ca. 1944

Göhring, Ludwig (? – 1898); Viola: 1844 – 1.4.1873 (Mitglied des Lauterbach-Quartetts)

Götze, Erich (1908–1969); Viola: 1.6.1934 – 13.4.1969

Gottschalk, Karl (? – 1882); Posaune: 1842 – 1.5.1871

Grütmacher, Friedrich (1832–1903); Violoncello: 1.7.1860 – 30.9.1902 (Virtuose, erster Träger des Titels „Konzertmeister der Violoncelli“, Mitglied des Lauterbach-Quartetts, Sammler und Herausgeber Alter Musik; sein diesbezüglicher Nachlaß heute in D-DI)

Gunkel, Adolf (1866–1901); Violine: 1.5.1884 – 20.3.1901

Haase, August Wilhelm (1792–1862); Horn: 1814–1856 (1. Hornist)

Hänsel, Anton Johann (1767 – ?); Violine: ca. 1818–1840

Hänsel, Carl (? – ?); Violoncello: 1836–1867

Heise, Johann Christoph (? – 1862); Kontrabaß: 1838–1860

Hellwig, Carl (? – ?); Viola: 1828–1869

Herfurth, Carl Julius (1806 – ?); Pauke: 1825–1873

Hiebendahl, Rudolf (? – 1890); Oboe: 1837 – 31.12.1883 (berühmter Vertreter seines Faches)

Hinke, Gottfried (? – 1850); Kontrabaß: 1843–1850

Hübner, Heinrich Karl August (1822–1893); Horn: Nov. 1844 – 1891 (1. Hornist)

Hüllweck, Ferdinand (1824–1887); Violine: 1844 – 31.12.1885 (2. Konzertmeister; Mitglied des Lauterbach-Quartetts)

Hunt, Franz Carl (1766–1831); Violine: 1783–1831

Hunt, Franz Nicolaus (1726–1806); Violine: 1.1.1764 – (1806)

Jauch, Joseph (1710 – ?); Violine: 1820–1830

Jensen, Paul (? – 1962); Viola: 1.4.1918 – 31.7.1956

Kabisius, Arno (? – 1885); Fagott: 1842 – 31.8.1874

Kayser, Edmund (1852–1914): 1.11.1873 – 23.1.1914

Keyl, Heinrich Bruno (1829–1911); Kontrabaß: 1852 – 30.9.1890

Keyl, Hugo (1836–1905); Kontrabaß: 1860 – 28.2.1895

Kneischel, Joseph (? – 1813); Violine: 1.1.1778 – 28.10.1813

Knochenhauer, Wilhelm (1872–1940); Fagott: 1.5.1898 – 31.8.1937 (1. Fagottist)

Körner, Traugott (? – 1909); Violine: 1850 – 30.9.1885

Kötzschke, Hermann (1826–1892); Klarinette: 1850 – 16.12.1890

Koprasch, Carl Gottlieb (1791 – ?); Violine: 1820–1843

Kotte, Edmund (? – 1878); Violoncello: 1844–1878

Kotte, Johann Gottlieb (1797–1857); Klarinette: 1817–1857 (berühmter Solist und Kammermusikspieler)

Kreßner, Otto (? – ?); Flöte: 1823–1824

Kretschmar, Gottlob (? – 1882); Oboe: 1837 – 31.12.1875

Kühn, Adolph (? – 1845); Violine: 1834–1845

Kuhnert, Eduard (1823–1894); Fagott: 1860 – 31.3.1889

Kummer, Carl Gottfried Salomon (1766–1850); Kontrabaß: 1791–1830 (zuvor als Fagottist angestellt, Vertreter der Kummer-“Dynastie”)

Kummer, Carl Gotthelf (1799–1865); Oboe: 1817–1859 (weiterer Vertreter der Familie, 1834 von Berlioz getadelt, weil er, gemäß italienischer Praxis, freie Auszierungen in seinem Oboen-Part anbrachte)

Kummer, Ernst (1824–1860); Violoncello: 1841–1860

Kummer, Friedrich August (1770–1849); Oboe: 1797–1848 (weiterer Vertreter der Familie)

Kummer, Friedrich August „jun.“ (1797–1879); Violoncello: 18.11.1814 – 1864 (1814 zunächst als Oboer angestellt; Virtuose, Komponist, Autor noch heute aktueller Übungs- und Vortragsliteratur für Violoncello sowie eines im Opern-Archiv überlieferten Singspiels)

Kummer, Moritz (1827–1864); Oboe: 1.1.1847 – 1864

Kuntze, Christian (? – ?); Violine: 1.1.1775 – (1806)

Kunze, Carl Gottfried (? – ?); Trompete: 1823–1855

Kunze, Gottfried (1795–1862); Kontrabaß: 1842–1861

Lange, Gustav (1838–1884); Fagott: 1.4.1864 – 31.12.1883

Lauterbach, Friedrich Wilhelm (1804 – ?); Klarinette: 1826 – 1.4.1871

Lauterbach, Johann Christoph (1832–1918); Violine: 1.5.1861 – 30.4.1889 (1.Konzertmeister, Primarius eines berühmten Streichquartetts)

Lauterbach, Johann Gottlob (1780–1860); Klarinette: 1817–1860

Lederer, Joseph (1877 – ?) Violine: 1.11.1897 – 31.12.1942

Lehneis, Anton (? – ?); Violine: ca.1764 – ca.1799

Leitert, Georg (? – 1883); Violine: 1846–1883 (zugleich Vorspieler der Operette und Posse)

Lind, August (? – 1862); Violine: ca. 1818 – 1855

Lindner, Richard (1887–1967); Horn: 1.12.1913 – 31.7.1956

Löwe, Heinrich (? – 1864); Flöte: 1833–1864

Lorenz, Johann Wilhelm (1816–1890); Horn: 1.1.1843 – 31.12.1884

Mahler, Richard (1889–1953); Flöte: 1.10.1913 – 3.10.1953

Mai, Oswald Hermann (1861–1935); Horn: 1.1.1891 – 31.3.1926 (1.Hornist)

Meaubert, Alexander (? – 1871); Violine: 1.1.1856 – 16.1.1871

Medefind, Edmund (? – 1895); Violine: 1856 – 31.12.1886

Mehlhose, Wilhelm (? – 1902); Viola: 1861 – 30.6.1901

Morasch, Carl (? – ?); Fagott: ca.1735 – ca.1757

Morgenroth, Franz Anton (1780–1847); Violine: 4.4.1812 – 1847 (seit 1828 Vice-Konzertmeister, seit 1837 Konzertmeister)

Moschke, Gotthelf (? – ?); Fagott: 1.1.1828 – 1867

Müller, J.E.Richard (1837 – ?); Horn: 1.12.1856 – 31.3.1888

Naumann, Georg (1872–1930); Viola: 1.10.1896 – 3.11.1930

Nentwig, Otto Wilhelm (1891 – ?); Posaune: 1.3.1926 – 31.7.1956

Neruda, Anton Friedrich (? – ?); Violine: 1.1.1773 – (1797)

Neruda, Ludwig (? – ?); Violine: 1.1.1764 – (1792)

Neumann, Theodor (1828–1884); Violine: 1.6.1854 – 15.3.1884

Ockert, Erich Paul Adolf Ernst (1910–1993); Schlagzeug: 1.9.1935 – 1945

Peschke, Franz (? – 1924); Flöte: 1.7.1896 – 16.7.1924

Peschke, Carl Gottlob (1784 – ?); Violine: 1808–1852

Peschke, Johann Gottlob (1759–1828); Kontrabaß: ca.1796–1828

Pfeiffer, Johann Samuel (1799–1850); Violine: 1824 – 29.12.1850

Plunder, Anton (1829–1893); Flöte: 1851 – 31.12.1890

Pohl, Arno (? – 1951); Kontrabaß: 1.9.1901 – 1950

Poland, Franz (1773–1843); 1.1.1793 – 19.2.1843

Poland, Johann (? – 1878); Violine: 1.1.1837 – 1860 (Hof-Concertist)

Polledro, Giovanni Battista (1781–1853); Violine: 20.4.1814 – 15.3.1822 (Konzertmeister der Italienischen Oper; berühmter Solist)
Porzig, Moritz (1848–1913); Viola: 1.1.1869 – 30.4.1902
Prée, August Maria (7.3.1871 – 27.3.1937); Horn: 1.1.1891 – ?
Prinz, Johann Friedrich (1755–1819); Flöte: ca.1790 – 16.10.1819 (bekannter Solist)
Püschel, Franz Xaver (1776–1828); Violoncello: ca. 1817–1828
Püschel, Johann (1784 – ?); Kontrabaß: 1821–1830
Queisser, Friedrich (? – 1893); Trompete: 1842 – 30.9.1885 (Angehöriger einer berühmten Dynastie von Trompetern und Posaunisten)
Queisser, Gottlieb (? – ?); Posaune: 1839 – 31.12.1874 (1.Posaune; derselben Familie angehörend)
Riccius, Carl August (1830–1893); Violine: 1.12.1847 – 1862 (anschließend Chordirektor und Musikdirektor)
Richter, Alexander (1833–1902); Viola: 1.11.1857 – 31.10.1897
Richter, Johann Friedrich (1787 – ?); Violine: 1820–1843
Riedel, Gerhard (? – 1945); Viola: 1.12.1935 – April 1945
Rokohl, Richard (? – 1933); Viola: 1.11.1897 – 2.11.1933 (Solobratscher)
Rolla, Giuseppe Antonio (1798–1837); Violine: 28.6.1823 – 19.5.1837 (letzter italienischer Konzertmeister der Kapelle)
Ronnefeld, Herbert (1902–1973); Viola: 1.9.1930 – 31.7.1967
Rühlmann, Julius (1816–1877); Posaune: 1841–1877 (ähnlich M. Fürstenau interessiert an The-men der Kapell- und Instrumentengeschichte; Autor diverser Aufsätze; Wiederentdecker Vi-valdis anhand der Pisendel-Sammlung in der Kgl. Privat-Musikaliensammlung; Mitbegründer des „Tonkünstler-Vereins“)
Salomon, Heinrich (1797–1838); Kontrabaß: ca.1818–1838
Salomon, Heinrich Traugott (? – ?); Violine: ca.1780 – ca.1807
Schleising, Ernst (1838 – ?); Viola: 1.12.1856 – 30.4.1896
Schlick, Carl (? – 1861); Klarinette: 1849–1861
Schlick, Johann Friedrich Wilhelm (1801–1874); Violoncello 1823–1865 (zugleich namhafter Instrumentenbauer)
Schlitterlau, Julius (1811–1863); Horn: 1844 – 12.12.1863
Schmerbitz, Karl Gottfried (1803 – ?); Kontrabaß: 1826–1857
Schmid, Johannes (1852 – ?); Viola: 1.6.1873 – 3.8.1913
Schmidchen, Hermann (? – 1864); Violine: 1847–1863
Schmidt, Ernst (? – 1910); Fagott: 1889 – 8.10.1910
Schmiedel, Carl Traugott (1773 – ?); Violine: ca.1806 – 1846
Schneider, Gustav (? – ?); Klarinette: 1.10.1890 – 31.12.1916
Schöppenthau, Wilhelm Erdmann (? – ?); Violine: 1832–1860
Schramm, Friedrich August (1867 – ?); Violine: 1.1.1888 – 31.3.1931
Schubert, Anton (1766–1853); Kontrabaß: 1790–1844
Schubert, Franz (1808–1878); Violine: 1.5.1823 – 30.4.1873 (1923, mit 15 Jahren, Aspirant, 1834 Kgl. Concertist, 1837 Vice-Konzertmeister, 1847 Konzertmeister)
Schubert, Franz Anton (1768–1827); Kontrabaß: 1786 – ca.1810 (anschließend Musikdirektor und Kirchencompositeur)
Schubert, Joseph (1757–1833); Viola: 1788–1823 (bedeutender Virtuose, Komponist für sein Instrument)
Schubert, Julius (? – ?); Violine: ca.1840 – 1846
Schulze Richard (1888–1949); Kontrabaß: 1.12.1918 – 29.5.1949
Seelmann, Friedrich (1828–1885); Violine: 8.11.1844 – 14.7.1885 (zugleich Vorspieler beim Schauspiel)
Sehnert, Emil (1871–1940); Fagott: 1.10.1896 – 31.5.1936

Seiß, Anton (1787–1850); Violine: 1820–1850
Siegert, Julius (? – 1902); Violine: 1856 – 31.12.1887
Sparmann, Paul (? – ?); 1.7.1896 – 30.4.1935
Spitzner, Alfred (1870–1928); Viola: 1.10.1896 – 20.10.1928 (Solobratscher, prädikativer Kon-zertmeister, Mitglied des Petri-Quartetts)
Stein, Friedrich Ludwig (1831–1912); Fagott: 1854 – 31.1.1893
Strauß, Hermann (? – 1919); Fagott: 1883 – 31.7.1909
Teutscher, Ernst (1868–1929); Violine: 1.10.1885 – 30.9.1917
Tietz, Carl (? – 1862); Kontrabaß: 1828–1862
Tietz, Heinrich (? – 1890); Violoncello: 1853–1884
Tietz, Ludwig (1774–1828); Violine: ca.1793 – 8.10.1828 (Vice-Konzertmeister und Konzert-ster der Deutschen Oper)
Tränkner, Karl (1853–1929); Fagott: 1874 – 30.9.1914 (1.Fagott)
Trautsch, Albert (? – 1883); Kontrabaß: 1861 – 22.2.1883
Tricklir, Jean-Balthasar (1750–1813); Violoncello: März 1783 – ca.1805 (Virtuose, Komponist, Verfechter von “Empfindung und Ausdruck”)
Trost, Johann Gottfried Ludwig (? – 1860); Violine: 1853–1860
Uhlig, Simon (1740–1806); Violine: ca.1764 – 5.9.1806
Vogel, Otto (? – 1903); Violine: 1841 – 30.6.1883
Warwas, Erdmann (? – 1932); Violine: 1.10.1897 – 1932 (präd. Konzertmeister)
Wehner, Julius (?–?); Kontrabaß: 1845 – 31.8.1883
Werner, Reinhold (1862–1933); Trompete: 1.10.1885 – 31.12.1923
Wiggert, Paul (? – 1919); Trompete: 16.6.1907 – 12.2.1919
Wilhelm, Ernst (1845–1913); Viola: 1865 – 31.12.1903 (Mitglied der Quartette von Lauterbach, Rappoldi und Petri)
Winterstein, Simon (1806–1862); Violine: 1826–1845
Wolf, Anton Karl (1846–1934); Oboe: 1868 – 30.9.1908
Wolfemann, Albert (1844–1908); Violine: 1.7.1861 – 10.1.1908
Wustlich, Christian Gottlieb (? – ?); Oboe: ca.1818 – ca.1843
Ziech, Carl (1833–1898); Harfe: 1860 – 31.5.1889

II.6.6: Exkurs zu den Dresdner Schreibern des Opern-Archiv-Bestandes (Stand 2002)

Literaturreferenzen: Siehe Studie III samt deren Literaturverzeichnis

Über die in den Katalog einbezogenen und vor allem über die im Bestand neu erkannten *Autographen* ist in den Kapiteln II.4. und II.5. berichtet worden. Eine Auswahl von Schriftproben wird in Abschnitt 1 des Abbildungsteils reproduziert; die nicht berücksichtigten Autographen sind in den Titelaufnahmen des Katalogs deutlich angezeigt, so daß Interessenten eindeutige Filmbestellungen an D-DI zu richten vermögen.

Gleiches gilt für die *deutschen und ausländischen Schreiber*, die mit einigen signifikanten Abbildungen präsentiert, aber nicht nochmals referiert werden.

Über das Schreiber-Kapitel im Hasse-Katalog hinausweisende Erkenntnisse zu den Dresdner Hofnotisten mußten im Beiheft zur Katalog-Ausgabe 2002 aus Zeitgründen sehr begrenzt bleiben, und die Angaben innerhalb des Katalogs sind nicht durchweg fehlerfrei: anfängliche Verwechslungen zwischen den Notisten Funke und Beck, zwischen x 6 und Seydelmann sowie, bei den Rollenzuweisungen, zwischen Reißiger und dem in diesem Zusammenhang spät identifizierten C.A.W.Fischer (dessen Notenschrift, im Gegensatz zur Buchstabenschrift, dagegen unverkennbar ist) ließen sich vermutlich ebenso wenig vollständig bereinigen, wie

die relativ spät erkannte Schrift F.A.Schuberts bei den Partitur-Einrichtungen gezielt zurückzuverfolgen und in den Titelaufnahmen nachzutragen war.

Wenn auch Korrekturen an den Titelaufnahmen im RISM/A/II-Datenpool bis jetzt nicht vorgenommen werden konnten, so ist doch inzwischen mit der hier vorgelegten Studie III eine umfassendere Arbeit zur Schriftenerkenntnis geleistet worden, als der Opernarchiv-Bestand allein erfordert hätte. Somit seien Benutzer der Opernarchiv-Katalogdaten generell auf diese Studie als Hilfsmittel verwiesen. Der Text des Kapitels 6.6. sei dennoch in der Fassung von 2002 nachfolgend wiedergegeben.

II.6.6.1. Die Schreiber des 18. Jahrhunderts

Ein grundsätzliches, auch im 19.Jahrhundert weiterwirkendes Problem besteht darin, daß die Abrechnung von Kopialien über jeweils eine Bezugsperson erfolgt, die nicht oder nur teilweise identisch sein muß mit dem/den Schreiber/n, die die Arbeit tatsächlich ausführte/n. Das bedeutet eine enorme Behinderung bei der definitiven Unterscheidung zwischen dem Abrechner der Materialien und den tatsächlichen Anfertigern.

Über die Hofnotisten Matthäus *Schlettner* (angestellt ca.1754, verstorben Anfang Juli 1792), Carl Gottlob *Uhle* (angestellt 1758, verstorben 5.3.1784), Christian Friedrich *Funke* (angestellt 1784 als Nachfolger seines Stiefvaters Uhle, verstorben 18.12.1799), über Johann Gottlieb *Haußstädler* (Honorarnotist ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts bis ca.1790; angestellt nur 1764–1769 als Notist der Comédie-Françoise) sowie über die Schreiber „x I“ bis „x 5“ ist bereits im Hasse-Katalog referiert worden.

Hierzu folgende Nachträge und Neuerkenntnisse:

- *Funke* hat über seine Zuständigkeit für die Hofkirchenmusik hinaus in großem Umfang für die Italienische Oper gearbeitet und sowohl Partituren als auch Stimmen, komplett oder (überwiegend) anteilig, kopiert.
- *Haußstädler* leistete, wenngleich als Lohnnotist, kaum weniger an Kopierarbeiten für die Oper als Funke.
- Zwei Eingaben von Haußstädlers Hand und darauf bezogene „Vorträge“ des Directeur bezeugen,¹²³ daß er und *Carl Samuel Zinnert* zur Herstellung der Notenmaterialien für die Comédie-Françoise angestellt gewesen, nach Auflösung der letzteren jedoch entlassen worden waren. Da in den noch erhaltenen Partituren tatsächlich nur eine Schrift außer derjenigen Haußstädlers feststellbar ist, dürfte diese Zinnert zuzuweisen sein.
- Obwohl *Christian Gottlieb Dachselt* (1737–1804)¹²⁴ seit ca.1780 in den Kapell-“Berechnungen“ gelegentlich genannt wird und sich in D-Da auch Eingabe-Briefe von seiner Hand befinden, gelang es bisher nicht, eine der im Opern-Archiv vertretenen Handschriften der fraglichen Zeit ihm sicher zuzuordnen. Das liegt wohl hauptsächlich an der typisierten, auch von Dachselt verwendeten, obersächsischen gotischen Frakturschrift,

¹²³ D-Da Loc.910/8 enthält die Schreiben vom 29.8.1783 und vom 19.3.1784 sowie den „Vortrag“ Friedrich August von Koenigs vom 13.3.1784, worin Zinnert als „seitdem [also zwischen 1769 und 1784] verstorben“ bezeichnet wird.

¹²⁴ Haymann, p.353: Dachselt war zugleich Organist an der Dresdner Frauenkirche und besaß eine bedeutende Musikaliensammlung, die nachmals durch die KÖB (heute: D-DI) erworben wurde; siehe auch O.Landmann und W.Reich: *Führer durch die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek*, Dresden 1980, p.38.

die sich mit der von denselben Schreibern für italienische Operntexte verwendeten, in Dresden ebenfalls typisierten lateinischen Schrift kaum vergleichen läßt.

- Gleiches gilt für *K r e m m l e r j u n .* [= *Johann George*¹²⁵], der ab 1790 in den „Berechnungen“ häufig erwähnt wird und 1792 die Stelle des 4. Notisten erhielt. Geht es in den genannten Aktenstücken zwar nur um Kopiaturen für den Kurfürsten privat und für die höfische Kammermusik, so ist doch vor auszusetzen, daß a l l e Hofnotisten für a l l e Repertoire-Bereiche gearbeitet haben.
- Der eine oder andere Notistenname wird vermutlich den provisorisch mit *C o p y i s t s x 1* b i s *x 6* bezeichneten Schriften zuzuordnen sein. Traten *x 1* bis *x 5* schon in den Dresdner Hasse-Handschriften auf, so kommt *x 6* in den Opern-Materialien neu hinzu. Dieser Schreiber wirkte in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts; zu den Eckdaten seiner Tätigkeit gibt es noch keine Erkenntnisse.
- Anders mag es sich mit den als *D i s c i p l e s o f H a u ß s t ä d l e r , F u n k e* etc. bezeichneten Schreibern verhalten. Ihr Schriftbild ist von der Nachahmung ihrer Lehrmeister und von einer gewissen Unausgeglichenheit bestimmt, was für die *x*-Schreiber nicht zutrifft. Diese „Disciples“ dürften sich nach absolvierter Lehrzeit anderweitig ein Auskommen haben suchen müssen.

II.6.6.2. Die Schreiber von 1800 (1794) bis ca. 1827

Vier „Planstellen“ für Notisten gab es bei der Dresdner Hofkapelle schon seit 1754. Diese Zahl hatte im folgenden Bestand, reichte aber dennoch nicht aus, wie die vielen feststellbaren weiteren Schriften beweisen.

Ab der Wiedererrichtung der Hoftheater 1815/1816 wurde eine „Notisten-Expedition“ etabliert, die den Einsatz der einzelnen angestellten und auch der Lohn-Notisten zu disponieren und zu verantworten hatte.

Eine Studie von Joachim Veit und Frank Ziegler (siehe Literatur-Verzeichnis zu Studie III) widmet sich speziell diesem Thema. Auch der diesem Aufsatz beigegebenen Liste nachweisbarer Hof- und Hilfs-Notisten sind Namen zu entnehmen, für deren Handschriften es bei den Opern-Archiv-Katalogisaten bisher keinen Identifikationsbeleg gibt.

Doch können nachfolgend zu drei der wesentlichen Schreiber zwischen ca.1790 und ca.1827 einige konkrete Angaben geliefert werden.

Johann Christoph B e c k wurde 1800 als 3.Hofnotist angestellt und 1827 als 2.Notist pensioniert. Kopialien von ihm sind seit den frühen neunziger Jahren des 18.Jahrhunderts nachweisbar und in den Akten seit 1794 bezeugt. Wie immer, hatten sich Schreiber zu bewähren, bevor sie sich erfolgreich um eine Anstellung bewerben konnten. – Dem „Vortrag“ vom 9.1.1800 beim Kurfürsten, in welchem der am 18.12.1799 erfolgte Tod des Notisten Funke gemeldet und Beck auf Wunsch „sämtlicher Capellmeister“ als Nachfolger vorgeschlagen wird, liegt eine Notenschriftprobe Becks bei.¹²⁶ Auch eine von ihm signierte, mit 1814 datierte Kirchenmusik-Kopie, die sich heute in D-B befindet, bestätigt die

¹²⁵ Bereits 1759 hat der damals 62jährige Johann George Kremmler um Adjungierung seines Sohnes Johann Ludewig nachgesucht (D-Da Loc.907/5, f.293); bei „Kremmler jun.“ dürfte es sich somit um den Sohn Johann Ludewigs handeln, der ebenfalls Johann George hieß.

¹²⁶ D-Da Loc.911/5, f.280-281. Die zustimmende Resolution des Kurfürsten datiert vom 1.3.1800.

Zuordnung von Schrift und Schreiber.¹²⁷ – Da es bei der Opern-Archiv-Katalogisierung anfänglich eine Verwechslung der frühen Schrift Becks mit derjenigen Funkes gegeben hat, liegt die Annahme nahe, daß Beck nicht nur Funkes Nachfolger war, sondern auch sein Schüler gewesen ist.

Christian Adolph Gutmacher erhielt 1804 das Prädikat eines Hofnotisten, aber erst 1814, nach Zuckers Tod, die tatsächliche Anstellung. Er starb am 7.7.1822. Seine Schrift gehört zu den ästhetisch vollkommensten im Kreis der überwiegend kalligraphisch perfekten Dresdner Notisten und ist besonders häufig in Verbindung mit Zuckers Schrift anzutreffen. Seine unbestreitbare Herkunft aus der Dresdner Notistenschule läßt sich wohl am ehesten mit Carl Gottlob Uhle in Verbindung bringen.

Johann Christoph Zucker, vormals Schauspieler in der Gesellschaft des Franz Seconda, wurde 1804 als Hofnotist angenommen; er starb am 2.2.1814. – Auch er zählt zu denjenigen, die nicht nur über eine ästhetisch ausgewogene, für die Praxis hervorragend brauchbare Schrift verfügten, sondern zugleich die Dresdner Notistenschule aufs beste repräsentieren.

II.6.6.3 Die Schreiber von ca. 1827 bis mindestens 1900

Mit Becks Pensionierung 1827 endet vorerst für Jahrzehnte die hier mögliche Zuordenbarkeit von Notistennamen zu vorliegenden Schriften. Selbst *Johann Carl Adam Klemm*, der im Lortzing-Werkeverzeichnis von Irmlind Capelle als ein Dresdner Lortzing-Notist namhaft gemacht wird, konnte beim Katalogisieren des Opern-Archivs noch nicht eindeutig erkannt werden. Inzwischen (2009) sind ihm mit Sicherheit zuzuweisen die zur Studie II gehörenden Abb. II.32, II.33, II.35 und II.36.

Die übrigen Abbildungen weisen lediglich Schriften nach, die für die dreißiger, vierziger bis fünfziger, für die siebziger Jahre und später typisch sind. Da zum Beispiel die Stimmen zu Wagner's Werken mehrere Nachträge, Überarbeitungen, Einfügungen, Überklebungen enthalten, ist es sehr wichtig, durch datierbare Abschriften derselben Schreiber Anhaltspunkte dafür zu finden, wann deren Zusätze zu den Wagner-Stimmen entstanden sein könnten.

In der zweiten Jahrhunderthälfte wird in Dresden, wie anderenorts meist schon eher geschehen, der Übergang vom bisher verwendeten Hadern- zum Holzschliff-Papier vollzogen. Das letztere ist bekanntlich säurehaltig, wodurch im Laufe der Zeit nicht nur die, auf einer Art schleichender Verbrennung beruhende, Bräunlichfärbung seiner Substanz bewirkt wird, sondern auch die Zerstörung der Material-Binnenspannung, was zum Zerbröckeln, also zur Vernichtung des Papiers führt.

Glücklicherweise ist dieses Phänomen im Dresdner Opern-Archiv-Bestand nur eingeschränkt zu registrieren. Schon ab ca.1880 gewann eine neue, relativ säurebeständige Papierrezeptur den Durchbruch für Notenpapiere, und zwar sowohl für die (nun mit gedruckten Notenlinien versehenen) Schreibpapiere als auch für die fertigen Drucke. Vermutlich bildete der hohe Strapazieranspruch, der an Musikalien gestellt werden muß, hierfür den Antrieb.

Um die Wende vom Neunzehnten zum Zwanzigsten Jahrhundert ließen sich noch zwei Schreiber namentlich identifizieren:

Hugo Lang, Mitglied des Hofoperorchors ab 1897 (Tenor), zugleich als Notist nachweisbar durch signierte und datierte Kopien, und

Carl Mildner, ebenfalls Mitglied des Hofoperorchors ab 1897 (Tenor 1).

127 Die Bekanntschaft mit einer Ablichtung der Berliner Kopie (J.G.Schürer, D-D Mus.ms.20342) verdankt die Verfasserin Herrn Dr. Gerhard Poppe, Dresden.

Beide werden in den Abbildungen dokumentiert, helfen aber nicht generell beim Abbau des Defizits hinsichtlich der Schreiberidentifizierung über mehr als 7 Jahrzehnte des Neunzehnten Jahrhunderts.

Zwei Nachträge nach Redaktionsschluß [2002]:

1. Erst nach erfolgter Manuskriptabgabe gelang der Verfasserin aus dem Bestand der Musikabteilung der SLUB noch eine Zuordnung zum Opernarchiv: es handelt sich um das Material zum Festspiel *Der Weinberg an der Elbe* von Friedrich Kind, Musik von Carl Maria von Weber, Dresden 1817 (Signatur: Mus.4689-F-76). Die Titelaufnahme davon ist in der 10. Ausgabe von RISM/A/II unter Nr. 270.002.719 veröffentlicht worden

2. Bei der Katalogisierung der restlichen noch im Besitz der Sächsischen Staatsoper (D-Do) befindlichen älteren Aufführungsmaterialien konnte der Name eines häufig vertretenen Schreibers aus der Zeit ca.1870–1890 entdeckt werden: Franz K i e ß l i n g . Er war allerdings nicht Hofnotist, sondern hauptamtlich Leiter der Bühnenmusik. Und so ist es auch eine Bühnenmusik-Partitur, die die Angaben zu ihm liefert: Meyerbeers *Robert der Teufel*; siehe RISM/A/II, 10. Ausgabe, Nr. 270.001.075. Kießlings Schrift ist wiedergegeben in der zur vorliegenden Studie gehörenden Abb. II.37.

II.7. Personenregister

(ausgenommen sind die Namenlisten der Abschnitte II.6.4. und II.6.5.)

Adam, Johann 67
Alessandri, Felice: *La Compagnia d'opera a Nanchino* 89, Abb. II.52, II.53
Alexander (1777–1825; nicht: Nikolai), Zar von Rußland 70
Amalie Friederike Auguste, Herzogin zu Sachsen 75, 87
Amalie Friederike Auguste, Herzogin zu Sachsen: *Elvira* Abb. II.11, II.31
Amendola, Giuseppe 93
Anfossi, Pasquale: *Isabella e Rodrigo* Abb. II.3
Astaritta, Gennaro Abb. II.41
August II., „der Starke“, König von Polen und Kurfürst von Sachsen 66, 67
August III., König von Polen und Kurfürst von Sachsen 67, 90
Babbi, Gregorio 93
Bach, Johann Sebastian: *Matthäus-Passion* 90
Baldamus, Rosamunde Abb. II.33
Baldan, Giuseppe 89, Abb. II.41
Barbieri, Carlo Emanuele di 94, 95
Beck, Johann Christoph 108, 110, 111, Abb. II.28
Beethoven, Ludwig van 74
Beethoven, Ludwig van: *Neunte Sinfonie* 72, 90
Benda, Friedrich Ludwig 68
Benedetti, Michele, & Pietro Sousa 89
Bernardini, Marcello: *La Gara delle stagioni* 83, 89, Abb. II.46
Bertoja, Valentino 89
Bertoldi, Andrea 91
Bertoldi, Antonio 91, 93
Bianchi, Francesco: *Aci e Galatea* 70
Bianchi, Francesco: *Il Cinese in Italia* 89
Bierey, Gottlob Benedict 68
Böckmann, Ferdinand 74, 86
Böhm, Karl 95
Bondini, Pasquale 68, 88
Bontempi, Giovanni Andrea 65
Boroni, Antonio 93, Abb. II.1
Bote & Bock 89, Abb. II.44
Brüll, Ignaz: *Bianca* 84, 88, Abb. II.23
Bürde-Ney, Jenny Abb. II.33
Busch, Fritz 95
Bustelli, Giuseppe 91, 93
Carpanini, Carlo 89
Cencetti, Giovanni Battista 89
Chélaré, Hippolyte-André: *Macbeth* 84
Cherubini, Luigi: *Medea* Abb. II.38, II.39
Chiari, Giovanni 89
Chitz, Dr. Arthur 96
Cimarosa, Domenico: *L'Infedeltà fedele* Abb. II.2
Cimarosa, Domenico: *L'Italiana in Londra* Abb. II.57
Cinti, Giacomo 92
Cipriani, Lorenzo 84
Copyist s. Hofnotist, Schreiber

Coccia, Carlo: *Clotilda* Abb. II.9
 Dachzelt, Christian Gottlieb 109
 Da Ponte, Lorenzo 92
 Della Maria, Pierre-Antoine-Dominique: *Le Prisonnier/Der Gefangene* 88
 Destouches, Franz Seraph von 87
 Destouches, Franz Seraph von: *Musik zu „Wallensteins Lager“* 83
 Disciples s. Schüler von Hofnotisten
 Dittersdorf, Carl Ditters von 74
 Dittersdorf, Carl Ditters von: *Doctor und Apotheker* 88
 Donizetti, Gaetano: *Dom Sébastien* Abb. II.55
 Donizetti, Gaetano: *Don Pasquale* 85
 Donizetti, Gaetano: *La Favorite* Abb. II.33
 Donizetti, Gaetano: *La Fille du régiment/Die Regimentstochter* 75, 83
 Duni, Egidio Romualdo: *Les Deux chasseurs et la laitière* Abb. II.61
 Elmendorff, Karl 95
 Fischer, Carl August Wilhelm 95, 108
 Fischer, Carl August Wilhelm: *Der rätselhafte Gast* 87, Abb. II.21
 Fischer, Christian Wilhelm [nicht: Christian August] 84, 94, Abb. II.10
 Fischietti, Domenico 88, 93
 Fischietti, Domenico : *Il Signor Dottore* 84, 88, 89, Abb. II.48, II.49
 Flotow, Friedrich von 79
 Flotow, Friedrich von: *Musik zu „Ein Wintermärchen“* 88
 Foppa, Giuseppe Maria: *Aci e Galatea* 70
 Fränzl, Ferdinand: *Der Einsiedler* 88
 Friedrich August I., König von Sachsen, *der Gerechte* 66, 68, 70, 90, 92
 Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen: s. August II., „der Starke“
 Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen: s. August III.
 Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen s. Friedrich August I., König von Sachsen
 Friedrich Christian, Kurfürst von Sachsen 67, 90
 Friedrich II., König von Preußen 66
 Fuchs, Aloys 83
 Fürstenau, Anton Bernhard 85
 Fürstenau, Moritz 75, 85
 Funke, Christian Friedrich 108-111, Abb. II.27
 Generali, Pietro: *Pamela nubile* 93, Abb. II.50
 Gentiluomo, Louise Abb. II.33
 Gestewitz, Friedrich Christoph 68, 93, Abb. II.7
 Ghinassi, Stefano 93, Abb. II.4
 Ghinassi, Stefano: *Aria* 87
 Gluck, Christoph Willibald: *Iphigenie in Aulis* 72, 85, 86
 Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust* 87
 Guardasoni, Domenico 88
 Guglielmi, Pietro Alessandro Abb. II.27
 Gutmacher, Christian Adolph 111, Abb. II.30, II.31
 Haase geb. Zucker, Julie Abb. II.10
 Händel, Georg Friedrich 65
 Härting, Elise Abb. II.10
 Hagen, Adolf 73, 95
 Hasse, Johann Adolf 65-67, 69, 74, 90
 Hasse, Johann Adolf: *Alcide al bivio (Herkules am Scheidewege)* 74
 Hasse, Johann Adolf: *Rimario e Grillantea* 74

Hasse-Materialien 83
 Haußstädtler, Johann Gottlieb 109, *Abb. II.24*
 Heinichen, Johann David: *Flavio Crispo* 65, 66
 Hellwig, Friedrich 84, *Abb. II.10*
 Hiller, Johann Adam 68, 74
 Hiller, Johann Adam: *Die kleine Ährenleserin* 88
 Hochmuth, Michael 74, 80, 90
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 68
 Hofnotist in München (ca.1760) *Abb. II.48*
 Kauer, Ferdinand: *Das Donauweibchen I/II* 83, *Abb. II.10*
 Kießling, Franz 112, *Abb. II.37*
 Kind, Friedrich 112
 Kleffel, Arno: *Musik zur „Walpurgisnacht“ (Faust I)* 88
 Klemm, Johann Carl Adam 111, *Abb. II.32, II.33., II.35, II.36*
 Koenig, Friedrich August von 109
 Könnertitz, Hanns Heinrich von 84
 Kopist s. Notist, Schreiber
 Krebs, Karl (Carl) August 73, 84, 87, 95, *Abb. II.33*
 Krebs, Karl August: *Agnes* (2.Fassung) 81, 84
 Krebs, Karl August: *Einlage zu „Fortunios Lied“* *Abb. II.22*
 Kremmler (V), August Ludwig *Abb. II.34*
 Kremmler (I), Johann George 110
 Kremmler (III), Johann George 110, *Abb. II.12, II.15*
 Kremmler (II), Johann Ludewig 110
 Kummer, Friedrich August 87
 Kutzschbach, Hermann 73, 95
 Lang, Hugo 111, *Abb. II.38, II.39*
 Lauterbach, Johann Christoph 87
 Lessing, Gotthold Ephraim: *Philotas* 74
 Lortzing, Albert 111
 Lortzing, Albert: *Rolands Knappen* *Abb. II.34*
 Lotti, Antonio 65, 90
 Marescalchi, Luigi 89
 Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 66
 Maria Josepha, Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen 65-67
 Marschner, Heinrich 74, 84, 84, *Abb. II.10*
 Marschner, Heinrich: *Musik zu „Ali Baba“* 88
 Marschner, Heinrich: *Des Falkners Braut* 82,88
 Matačić, Lovro von 95
 Mayer, Franz 84, 94, *Abb. II.14*
 Mayr, Johann Simon: *La Rocca di Frauenstein* 83
 Mazzolà, Caterino 69, 92
 Mehner, Gustav: *Naschka* 83
 Méhul, Etienne-Nicolas: *Joseph* 83, *Abb. II.62*
 Mercadante, Giuseppe Saverio Raffaele: *Il Montanaro* *Abb. II.14*
 Metzner, Joseph 86, 94
 Meyerbeer, Giacomo 73
 Meyerbeer, Giacomo : *L'Étoile du nord* 86
 Meyerbeer, Giacomo : *Les Huguenots* 84
 Meyerbeer, Giacomo : *Robert le diable* 112
 Miksch, Johann (Aloys) 94

Mildner, Carl 112, *Abb. II.40*
 Miltitz, Carl Borromäus von 75
 Moretti, Pietro 90
 Morlacchi, Francesco 70, 71, 72, 84, 87, 90, 94
 Morlacchi, Francesco: *Colombo* 84, *Abb. II.12*
 Morlacchi, Francesco: *Raoul di Crequi* 84
 Morlacchi, Francesco: *Violinsolo zu "Griselda" von Paër* 87
 Mozart, Wolfgang Amadeus 71, 74, 77
 Mozart, Wolfgang Amadeus: *Così fan tutte* 83, *Abb. II.58*
 Mozart, Wolfgang Amadeus: *Idomeneo* *Abb. II.35, II.36*
 Mussini, Natale: *Tutto per amore* 89
 Napoleon Bonaparte, Kaiser der Franzosen 70, 93
 Naumann, Johann Gottlieb 68-70, 84, 87, 90, 92, 93
 Naumann, Johann Gottlieb: *Aci e Galatea* 70
 Naumann, Johann Gottlieb: *La Clemenza di Tito* 68
 Naumann, Johann Gottlieb: *La Dama soldato* *Abb. II.6, II.28*
 Naumann, Johann Gottlieb: *Messen* 76
 Neefe, Christian Gottlob 68
 Niemann, Albert 86
 Notist s. auch Hofnotist, Schreiber
 Notist in Berlin (ca.1790) *Abb. II.53*
 Notist in Berlin (ca.1821) *Abb. II.54*
 Notist in München (ca.1825) *Abb. II.51*
 Notist in Napoli (1772) *Abb. II.45*
 Notist in Praha (ca.1762) *Abb. II.49*
 Notist in Praha (ca.1805) *Abb. II.50*
 Notist in Roma (ca.1782) *Abb. II.46*
 Notist in Wien (ca.1845) *Abb. II.55*
 Notist, italienischer (ca.1800–1805) *Abb. II.47*
 Notist, italienischer, in Berlin (ca.1790) *Abb. II.52*
 Offenbach, Jacques: *Fortunios Lied (La chanson de Fortunio)* *Abb. II.22*
 Offenbach, Jacques: *Le Mari à la porte* *Abb. II.44*
 Opitz, Martin 65
 Orlandi, Lorenzo 92
 Ottani, Bernardo 93
 Pacini, Giovanni: *Il Barone di Dolsheim* *Abb. II.43*
 Paër, Ferdinando 70, 90, 93, 94
 Paër, Ferdinando: *La Conversazione armonica* 87, *Abb. II.8*
 Paër, Ferdinando: *I Fuorusciti* *Abb. II.59*
 Paër, Ferdinando: *Griselda* 87
 Paër, Ferdinando: *I Molinari* 87
 Piccinni, Nicola: *Il Barone di Torre Forte* *Abb. II.4*
 Piccinni, Nicola: *La Cecchina* *Abb. II.26, II.56*
 Piccinni, Nicola: *Le trame zingaresche* 89, *Abb. II.45*
 Pisendel, Johann Georg 85
 Piticchio, Francesco 93, *Abb. II.3*
 Pitterlin, Friedrich August 68
 Poißl, Johann Nepomuk 35
 Poißl, Johann Nepomuk: *Die Prinzessin von Provence* *Abb. II.51*
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 65
 Poppe, Gerhard 111

Pollini, Bernhard 73
 Prölss, Robert 75
 Raeder, Gustav 81, 84
 Raimondi, Pietro *Abb. II.13*
 Rastrelli, Joseph 94
 Rastrelli, Joseph: *Salvator Rosa* *Abb. II.16*
 Reißiger, Carl Gottlieb 71-73, 84, 87, 88, 90, 94, 95, 108, *Abb. II.19, II.35*
 Reißiger, Carl Gottlieb: *Die Felsenmühle zu Estalières* 84, *Abb. II.15*
 Reißiger, Carl Gottlieb: *Musik zu Goethes „Faust“* 83
 Riccius, Carl August 87, 95
 Riccius, Carl August: *Einlage zu „Der rätselhafte Gast“* 87, *Abb. II.21*
 Ricordi, Giovanni 89, *Abb. II.43*
 Rietz, Julius 73, 84, 95, *Abb. II.33*
 Ristori, Giovanni Alberto 65, 90
 Röckel, August 84, 87, 94, *Abb. II.17, II.18, II.33*
 Rossini, Gioacchino: *Demetrio e Polibio* *Abb. II.32*
 Rossini, Gioacchino: *Elisabetta regina d’Inghilterra* 77
 Rossini, Gioacchino: *Tancredi* *Abb. II.60*
 Rubinstein, Anton: *Feramors* 84, 85
 Sacchini, Antonio: *Aria* 87
 Salieri, Antonio: *Angiolina* 84
 Salieri, Antonio: *Falstaff ossia le tre burle* *Abb. II.42*
 Sarti, Giuseppe: *I finti eredi* 87
 Sarti, Giuseppe: *Fra i due litiganti il terzo gode* *Abb. II.7*
 Sassaroli, Germano 87, *Abb. II.13*
 Scarlatti, Giuseppe: *Gli Stravaganti* *Abb. II.1*
 Schlettner, Matthäus 109, *Abb. II.1*
 Schneider, Johann Christian Friedrich 68, 88
 Schnorr von Carolsfeld, Malwina und Ludwig 74
 Schreiber s. auch Notist
 Schreiber (Copyists) x1 bis x5 109, 110
 Schreiber (Copyist) x6 108, 110, *Abb. II.26*
 Schreiber, Andreas 80
 Schreiner, Friedrich von 95
 Schubert, Franz: *Der häusliche Krieg* *Abb. II.37, II.65*
 Schubert, Franz Anton 87, 93, 94, 109, *Abb. II.11, II.47*
 Schubert, Franz Anton: *Einlagen zu „I Molinari“ von Paër* 87
 Schuch, Ernst (von) 73, 74, 84, 94, *Abb. II.35*
 Schüler (Disciples) von Haußstädler, Funke u.a. 110
 Schürer, Johann Georg 111
 Schütz, Heinrich 65
 Schumann, Robert 73
 Schuster, Joseph 69, 87, 93
 Schuster, Joseph: *Rübenzahl* *Abb. II.5*
 Seconda, Franz 68, 111
 Seconda, Joseph 68, 88, 90
 Semper, Gottfried 71, 90, 91
 Semper, Manfred 91
 Seydelmann, Franz 69, 87, 97, 108, *Abb. II.2*
 Seyler, Abel 68
 Spontini, Gasparo: *Fernand Cortez* 86

Spontini, Gasparo: *La Finta filosofa* Abb. II.47
 Spontini, Gasparo: *Olimpia/Olimpie* 87, 89, Abb. II.54
 Stradiot-Mende, Pauline Henriette von Abb. II.33
 Strauss, Franz Joseph 74
 Strauss, Richard 74
 Strauss, Richard (*Werke*) 74, 78
 Striegler, Kurt 73, 95
 Suitner, Otmar 95
 Sukowaty, Wenzel 88, Abb. II.42
 Suppé, Franz von: *Unter der Erde* 86
 Swieten, Baron Gottfried van: *Colas toujours Colas* 83
 Tendler, Raimund: *Irmingard* 83
 Tichatschek, Joseph 72, 87, 94
 Titl, Anton: *Der Zauberschleier* Abb. II.17
 Trautsch, Albert 86
 Trento, Vittorio: *Quanti casi in un giorno* Abb. II.29, II.30
 Uhle, Carl Gottlob 109, 111
 Veltheim, Charlotte Abb. II.10
 Voss, Egon 72
 Wagner, Johanna 86
 Wagner, Richard 71-73, 75, 84, 94, 95, Abb. II.33
 Wagner, Richard: *Der fliegende Holländer* 72, 86, Abb. II.20
 Wagner, Richard: *Das Liebesmahl der Apostel* 72
 Wagner, Richard: *Lohengrin* 72
 Wagner, Richard: *Parsifal* 72
 Wagner, Richard: *Rienzi* 72, Abb. II.66
 Wagner, Richard: *Tannhäuser* 72, Abb. II.64
 Walther, Georg Conrad Abb. II.61
 Weber, Carl Maria von 71, 72, 74, 90, 94, Abb. II.54
 Weber, Carl Maria von: *Einlage zu „Olimpia“* 87, 89
 Weber, Carl Maria von: *Euryanthe* 84
 Weber, Carl Maria von: *Musik zum „Weinberg an der Elbe“* 112
 Weber, Carl Maria: *Oberon* 74, 83, Abb. II.40
 Weber, Max Maria von 72, 73
 Weigl, Joseph: *Das Dorf im Gebirge* 88
 Wernicke, C. (Berlin) Abb. II.44
 Wolfram, Joseph: *Der Bergmönch* Abb. II.63
 Wüllner, Franz 73, 74, 95, Abb. II.23
 Wüllner, Franz: *Rezitative zu „Oberon“* 74
 Zaccharini, Teresa 93
 Zinnert, Carl Samuel 109, Abb. II.25
 Zucker, Johann Christoph 111, Abb. II.29, II.47

II.8. Literaturverzeichnis

(die zu den RISM-Titelaufnahmen herangezogene Spezialliteratur ist jeweils bei diesen verschlüsselt angegeben)

Altenburg, Detlef: Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst. – Regensburg 1973

Bartha, Dénes, und László Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Budapest/Mainz 1960

Brumana, Biancamaria, G. Ciliberti, N. Guidobaldi: Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi [...]. – Firenze 1987

De Vecchi, Giuseppe: Notizie sul Librettista longaronese Cattarino Mazzolà. – In: Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore, anno 33, Gennaro-Marzo 1962. – Feltre (1962)

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...], vol.1–10, Leipzig 1900

Engländer, Richard: Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist. – Leipzig 1922

ders.: Ferdinando Paër als sächsischer Hofkapellmeister. – In: Neues Archiv für Sächsische Geschichte vol.50. – Dresden 1929

Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Bd.1-2, Dresden 1861–1862 (Reprint Leipzig 1971)

Haymann, Christoph Johann Gottfried: Dresdens theils neuerlich verstorbene theils ietzt lebende Schriftsteller und Künstler [...]. – Dresden 1809

Hochmuth, Michael: Chronik der Dresdner Oper. [Bd.1:] Zahlen, Namen, Ereignisse. – Hamburg 1998

ders.: Chronik der Dresdner Oper. Bd.2: Die Solisten. – (Dresden 2004)

ders.: Chronik der Dresdner Oper. Sonderdruck Nr.1: Die Opernhäuser in den kursächsischen Lust- und Jagdschlössern. (ohne Impressum: Dresden, ca.2000)

Kneidl, Pravoslav: Libreta italské opery v Praze v 18.století [3 Folgen]. – In: Strahovská knihovna. Sborník Památníku národního písemnictví [Jahrbuch] I, II, III, Praha 1966, 1967, 1968

Kolodin, Irving: The Story of The Metropolitan Opera 1883–1950. – New York 1953

Landmann, Ortrun: Gli Amanti folletti – ein Dresdner Mozart-Pasticcio. – In: W.A.Mozart. Forschung und Praxis im Dienst von Leben, Werk [...]. Kongreßbericht zum 7. Internationalen Gewandhaus-Symposium 1991. – Leipzig 1993

dies.: Die Dresdner italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Ein Daten- und Quellenverzeichnis für die Jahre 1765–1817. – Dresden 1976

dies.: Die Dresdner Königliche Kapelle als Opernorchester im 19.Jahrhundert mit einem Rückblick auf das 18.Jahrhundert. In: Jensen, niels martin, und Franco Piperno (ed.): The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. I: The Orchestra in Society, vol.2. (Musical Life In Europe 1600–1900[...]) – Berlin 2008

dies.: Die Entwicklung der Dresdner Hofkapelle zum „klassischen“ Orchester. – In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XVII, 1993

dies.: Katalog der Dresdner Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband. München 1999

dies.: Zu den Morlacchi-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden. – In: Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi, Perugia 1984. – Firenze 1986

dies.: Topographische und aufführungspraktische Anmerkungen zu Hasses Dresdner Wirken. – In: Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Symposium [...] 1999, Hamburg. – Stuttgart 2006

Monatshefte für Musikgeschichte Jg.16, 1884 (Heft 4)

The **New Grove Dictionary of Opera**. – vol.1-4, 1992

Prölss, Robert: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. – Dresden 1878

Rosenmüller, Annegret: Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18.Jahrhunderts. –Eisenach 2002

Schnoor, Hans: Dresden. Vierhundert Jahre Musikkultur. Zum Juliläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper. – Dresden 1948

Schreiber, Andreas: Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis von 1548-2003. (Dresden 2003)

Steude, Wolfram: Heinrich Schütz und die musikgeschichtliche Rolle der italienischen Musiker am Dresdner Hof. – In: 1. Konferenz zum Thema Dresdner Operntraditionen, 1985 = Schriftenreihe der Hochschule für Musik C.M.v.Weber Dresden, 9.Sonderheft [1986]

Tage-Buch des Kgl. Sächsischen Hoftheaters (wechselnde Herausgeber, wechselnde Titelschreibweisen). – Dresden 1817–1917

Veit, Joachim, und Frank **Ziegler**: Webers Kopisten. Teil I: Die Dresdner Notisten-Expedition zu Webers Zeit. – In: Weber-Studien 3, Mainz usw. 1996

Studie III

Die Dresdner Hofnotisten von ca.1720 bis ca.1850

Neue Ermittlungen samt einem Überblick über die bisherigen Untersuchungsergebnisse

III.1. Aufgabenstellung	122
III.2. Historischer Abriß zum Dresdner Hofnotistenamt bis etwa 1850 und Erkenntnisstand.....	124
III.3. Chronologische Folge der Notisten mit Anstellungs- und gesamter Tätigkeitszeit	140
III.4. Dresdner Hofnotisten-Synopse	
III.4.1. Alphabetisch nach bekannten Namen	141
III.4.2. Alphabetisch nach Hilfsbezeichnungen mit Auflösung, soweit möglich	178
III.5. Register	
III.5.1. Personenregister	183
III.5.2. Nachweis der Quellengeber, der benutzten Quellen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen (mit Zitierformen)	187
III.5.2.1. Quellengeber und Quellen.....	187
III.5.2.2. Veröffentlichungen zu den Dresdner Notisten.....	188
III.5.2.3. In den Anmerkungen erwähnte Literatur	190

III.1. Aufgabenstellung

Vor mehr als 45 Jahren befaßte sich erstmals ein Autor mit Musikhandschriften der damaligen Sächsischen Landesbibliothek nicht, um die darin enthaltene Musik zu untersuchen, sondern er machte die Überlieferungsgeschichte als solche zum Gegenstand seiner Forschungen. Eine erhebliche Rolle spielten dabei die Schreiber der Noten als die unmittelbaren Überlieferer der Kompositionen. Sei es der Autor selbst – auch ein Autograph will oft erst erkannt werden – oder ein Abschreiber: der Wert einer Aufzeichnung hinsichtlich Werktreue, Authentizität, Verwurzelung in der jeweiligen zeitgenössischen Musizierpraxis usw. hängt erheblich mit ihrem Schreiber zusammen. Selbst dann, wenn Autographe existieren, haben Erstabschriften (und auch Erstdrucke) sowie Materialien von Erstaufführungen für die Erkenntnis der endgültigen Werkgestalt erhebliche Bedeutung.

Im Fall des Verlustes von Autographen wird es noch dringlicher, die Glaubwürdigkeit einer abschriftlichen Aufzeichnung zu erkennen. Längst ist daher die Erforschung der im allgemeinen ungenannten Schreiber und der Papiere, die sie benutzten (und die zum Erkennen von Ort und Zeit der Niederschrift beitragen können), zu einem ernsthaft betriebenen Zweig der Musikphilologie geworden. Ausgelöst durch die Bach-Forschung mit ihrer Spezifik, sind Schreiber- und Papier-Untersuchungen als Grundlage der Quellenbewertung inzwischen unverzichtbar z.B. für Gesamtausgaben und für einzelne kritische Editionen.

Zurück zur Sächsischen Landesbibliothek. Der Kern ihres Musikquellenbestandes ist engstens mit der Dresdner Hofkapelle, der heutigen Sächsischen Staatskapelle, verflochten. Dank einer vorwiegend führenden künstlerischen Position durch viereinhalb Jahrhunderte schließt die Geschichte der Kapelle eine lange Kette an musikalisch bedeutenden Ereignissen ein. Ihr Musiziergut mit einer Fülle ihr „auf den Leib“ geschriebener Kompositionen ist für Musikforschung und -praxis gleichermaßen von Interesse. Trotz wiederholt erlittener schwerer Verluste – einer der schlimmsten war eine Folge der preußischen Bombardierung Dresdens im Jahre 1760, bei der das gesamte archivierte Notenmaterial aus der Zeit von 1548 bis etwa 1710 verbrannte – existiert noch immer ein beträchtlicher Fundus an handschriftlichen Musikalien. Sie haben zum Teil zwar ihren Ursprungsort verlassen und sind u.a. in Berlin, Brüssel, London, Paris und Wien zu finden, werden aber überwiegend in der heutigen Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl) verwahrt.

Dieser Überlieferungskomplex, der sich vorrangig aus praktischen Aufführungsmaterialien der Hofkapelle, aus Widmungs- oder Beleg-Partituren für die Herrscherfamilie und aus autographen Nachlässen Dresdner Komponisten zusammensetzt, ist bisher nur partiell in aussagefähigen Katalogen erschlossen. Manche wissenschaftliche Arbeit früherer Jahrzehnte, die sich einem Dresdner Thema widmete, kam daher nicht umhin, zugleich ein Quellen-Verzeichnis zu liefern. Aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg begannen, wie bereits gesagt, zusätzlich auch Untersuchungen zu den Notenschreibern der Dresdner Musikhandschriften. Die Wichtigkeit der Erkenntnisse zu Herkunft, Alter und Bestimmung der Überlieferung wurde zunehmend deutlich, und zwar gleichermaßen für Handschriften mit Dresdner wie auch für solche mit auswärtigem Ursprung. Als Beispiel für letztere seien die venezianischen Vivaldi-Quellen genannt.

Eher noch gesteigerter Nutzen entspringt aus der Kenntnis der Schreiber und der ursprünglichen Aufführungsbedingungen für Handschriften, die sich heute fern von ihrem Ursprungsort befinden. Das gilt z.B. für Materialien zu italienischen Opern aus dem Eszterház-Archiv, heute Budapest, Széchényi-Bibliothek, deren Dresdner Herkunft früh

erkannt wurde und die sich somit aufführungspraktisch korrekt einordnen ließen.¹²⁸ Ähnlich können heute weltweit verstreute Abschriften von Werken etwa Johann Adolf Hasses¹²⁹ und Carl Maria von Webers¹³⁰ bei ihrer Zuordnung zu konkreten Dresdner Notisten an Authentizität gewinnen.

Inzwischen wandte sich bereits eine ansehnliche Reihe von Arbeiten der Lösung entsprechender Aufgaben zu. Zwar sind die Voraussetzungen hierfür in Dresden günstig: es gibt viel Vergleichsmaterial in der Bibliothek selbst und ergänzende Akten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv (D-Da); ein erheblicher Teil der Musikquellen hat nachweisbar in Dresden seinen Ursprungsort; ein ebenfalls erheblicher Teil ist datierbar durch bekannte Aufführungsanlässe, denen das Material seine Entstehung verdankt (vor allem bei Bühnen- und Kirchenwerken). Dennoch sind die grundsätzliche Identifizierung eines Schreibers und die seiner Einzelprodukte sehr schwierig. Von Anfang an mußte mit Hilfsbezeichnungen für unerkannte Schreiber gearbeitet werden, es kam zu Verwechslungen von Schriften und ihrer Zuordnung zu Notisten, und diesbezügliche Hypothesen lösten einander teilweise sogar mehrfach ab, bevor haltbare Ergebnisse erreicht wurden.

Dieser Prozeß ist auch heute noch nicht abgeschlossen. Indessen wird für jeden, der an der weiteren Enträtselung von Schreibern und der Schriftbestimmung einzelner Abschriften mitwirken will, ein Überblick über den derzeit neuesten Stand der Ermittlungen zum Erfordernis, will er nicht an bereits überholter Stelle ansetzen. Hieraus ergab sich die Veranlassung, die nachfolgende Studie vorzulegen.

Aus der Überlegung heraus, möglichst bald zu einem der Nutzung zugänglichen Resultat zu kommen, beschränken sich die Darstellungen ausschließlich auf Dresden als Ursprungsort und hier auf die Hofnotisten und ihre Schreibprodukte, unter prinzipieller Auslassung von Papier- und Wasserzeichen-Untersuchungen. Der Nutzen der Vorstellung auch solch „einseitiger“ Resultate wird sich hoffentlich aus diesen selbst ergeben und sie dadurch rechtfertigen.

Ebenso wurde mit Datierungsversuchen sehr zurückhaltend verfahren, sofern durch Entstehungs-, Aufführungs- oder biographische Daten der Schreiber, allenfalls noch durch die Einordnung von Schriftentwicklungsstufen keine Anhaltspunkte gegeben waren. Ein genereller Aspekt bei Aufführungsmaterialien der Katholischen Hofkirche konnte jedoch stets mit ziemlicher Sicherheit angewendet werden: der Wechsel im Jahre 1751 von dem bisherigen Gebäude am Taschenberg in die neue Hofkirche. Der wesentlich größere Raum mit starkem Nachhall erforderte eine stärkere Besetzung, der zunächst mit nachgefertigten Streicherstimmen, später auch mittels Vermehrung der Chorstimmen entsprochen wurde. Wenn also zu anfänglich je zwei bis drei Ersten und Zweiten Violinen usw. aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts jeweils weitere, später geschriebene Stimmen vorliegen, so sind diese ziemlich sicher ab 1751 zu datieren.

Ausgespart aus den Ermittlungen bleiben auch Schreiber, die nicht als haupt- oder nebenberufliche Notisten gelten können, also

¹²⁸ BARTHA-SOMFAI 1960: Die auf S.433 abgebildeten Schriftproben gehören zu den Notisten Carl Gottlob Uhle und Johann Gottlieb Haußstädler. Der Verkauf war durch den Impresario Giuseppe Bustelli erfolgt, der wegen des Bayerischen Erbfolgekriegs 1778 aus dem Vertrag mit dem sächsischen Hof entlassen wurde und, wohl quasi als Entschädigung, Aufführungsmaterialien hatte mitnehmen dürfen.

¹²⁹ SCHMIDT-HENSEL 2004, passim.

¹³⁰ WeGA, alle einschlägigen Bände.

- alle schöpferischen Dresdner Musiker, da sie als Komponisten in eine andere Kategorie gehören, wie die durch beglaubigte Autographen gesicherten Jan Dismas Zelenka, Antonio Lotti, Johann David Heinichen, Giovanni Alberto Ristori; Johann Adolf Hasse, Johann Joachim Quantz, Johann Georg Pisendel; Johann Georg Schürer, Peter August, Johann Gottlieb Naumann und so weiter¹³¹;

- die dirigierenden Bearbeiter von Opernpartituren ab 1765, die bei LANDMANN 2002 (bzw. in der vorliegenden Studie II) nachgewiesen sind, wie Francesco Piticchio, Stefano Ghinassi, Friedrich Christoph Gestewitz, Franz Mayer und andere¹³²;

- die „Privat-Schreiber“ besonders Zelenkas und Pisendels, die in Materialien der Hofkapelle nicht vertreten und nicht vom Hof bezahlt worden sind.

Unberücksichtigt bleiben zudem die noch mit keiner provisorischen Benennung bedachten anonymen Gelegenheitsschreiber des 18./19. sowie die meisten bei VEIT/ZIEGLER 1996 genannten Lohnnotisten des frühen 19. Jahrhunderts, da keine weiteren Daten zu ihnen vorgelegt werden können.

Hingegen sind neben den „Planstelleneinhabern“ auch jene Lohnnotisten einbezogen, die kontinuierlich über eine gewisse Zeit hinweg für die Kapelle tätig waren. Hierzu gehören nicht nur „verkappte“ Hofnotisten wie Haußstädler, sondern vor allem auch Kapellmitglieder vom Bratschisten Morgenstern über den Kontrabassisten Balch bis zu dem Hornisten Carl Gottlob Kretzschmar und den langjährigen Klarinettenisten Johann Gottlieb und Friedrich Wilhelm Lauterbach (Ersterer war Hofpfeifer, bevor er in die Kapelle aufgenommen wurde. Beider Schreibaarbeiten sowie diejenigen Kretzschmars sind wichtig im Zusammenhang mit Carl Maria von Weber).¹³³

Hinzu kommen in späterer Zeit auch solche Schreiber wie der Bühnenmusiker Kießling und dieser und jener Opernchorsänger (siehe LANDMANN 2002 / Studie II); doch sprengen die Letzteren bereits den hier zu behandelnden zeitlichen Rahmen.

Insgesamt ist die vorgelegte Zusammenschau, trotz von der Verfasserin beigetragener neuer Erkenntnisse und Erkenntnishypothesen, noch entfernt davon, ein Kompendium zum Thema darzustellen. Dazu wäre eine systematische Durchsicht des gesamten genuin Dresdner Handschriftenbestandes erforderlich gewesen. Dem Interessenten aber wird zumindest ein Hilfsmittel für eigene, weiterführende Forschungen angeboten.

III.2. Historischer Abriß zum Dresdner Hofnotistenamt bis 1850 und Erkenntnisstand

Als die – größtenteils sehr schönen – Schriften der Dresdner Notisten in das musikwissenschaftliche Blickfeld gerieten, waren die Namen ihrer Urheber noch unbekannt.

Die bereits erwähnte Pionierleistung am Dresdner Bestand der Kapell-Musikalien kam von Karl Heller. In seiner Dissertation *Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über*

¹³¹ Achtung: Unter den Komponisten zeigen besonders Joseph Schuster und Franz Seydelmann starke Beeinflussung ihrer Noten- und diese begleitenden Buchstabenschrift durch die Dresdner Hofnotisten, siehe die Abb. 5 bzw. 2 in LANDMANN 2002. Auf die Möglichkeit der Verwechslung aufmerksam zu machen.

¹³² Daß auch aus diesem Kreis, fast unerwarteterweise, Gebrauchsabschriften und Beteiligung an der Verfertigung von Aufführungsmaterial stammen, sei hier wenigstens erwähnt und allenfalls als Thema für separate Untersuchungen empfohlen. So ermittelte die Verfasserin z.B. den Musikdirektor August Röckel (Freund R. Wagners; in Dresden angestellt 1843-1849) als Schreiber der Partitur von C.M.v. Webers Musik zu *Turandot* von Schiller, Mus.4689-F-66 (Aufführung am Dresdner Hoftheater nicht nachweisbar), und den Chordirektor Christian Wilhelm Fischer (angestellt 1832-1858) als Schreiber der Partitur zu Webers *Silvana* Mus.4689-F-509, verwendet für die Aufführung 1855. – Zu Röckel und den weiteren oben Genannten siehe Studie II.

¹³³ Siehe VEIT/ZIEGLER 1996, WeGA sowie Andreas Schreiber: Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis von 1548 bis 2003, Dresden 2003.

die in deutschen Bibliotheken handschriftlich überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis (Rostock 1965, Masch.schr.) legte er den Grundstein für die Beschäftigung auch mit den in der Dresdner Musik-Quellensammlung vertretenen Schreibern. Er gab den meisten von ihnen zunächst Hilfsnamen oder besser: Kennbuchstaben. Einige davon konnten bis heute nicht gegen Namen ausgetauscht werden, andere gelangten erst auf Umwegen zur richtigen Auflösung.

Aufgegriffen wurden die Hellerschen Ergebnisse in den Siebziger Jahren zunächst in der Bibliothek selbst (durch die Verfasserin), und zwar im Zusammenhang mit der Neukatalogisierung einzelner Bestandskomplexe. Nach dem Verlust diverser alter Kataloge durch die Bombardements von 1945 mußten die Zusammenhänge, Provenienzen, ursprünglichen Funktionen der einzelnen Sammlungsinhalte erst wiedererkannt werden. Es galt, die Beschriftungen Moritz Fürstenaus und anderer Custoden zu unterscheiden und als Indiz für die Herkunft der Musikalien ebenso zu nutzen wie die Alt-Signaturen, für die ein neues Konkordanz-Register aufgebaut wurde. Als hilfreich erwiesen sich dabei auch die Einbände bzw. alten Umhüllungen, sofern noch vorhanden, und die wenigen erhalten gebliebenen historischen Kataloge zu kleinen und größeren Sammlungsgruppen.

Den bibliotheksinternen Ermittlungen der Verfasserin gesellten sich zunehmend solche von Autoren hinzu, die sich bestimmten Komponisten oder bestimmten Werkkategorien widmeten. Dabei betrifft der Kern aller bisherigen Schriftuntersuchungen an den in der nunmehrigen SLUB verwahrten Musikhandschriften die Notisten der Dresdner Hofkapelle, und zwar vorwiegend diejenigen des 18. Jahrhunderts als des Zeitraums mit der dichtesten Quellenüberlieferung.

Die Berufsgruppe der Notisten als solche blieb bisher unberücksichtigt. Doch dürfte auch sie gerade in Dresden einiges Interesse beanspruchen. Dieses beginnt mit ihrer offiziellen Berufsbezeichnung „Notist“, die vom „Kopisten“ als dem Kanzleischreiber zu unterscheiden ist. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Blicken wir zunächst in die Geschichte der Dresdner Hofnotisten.

Bedarf an geschriebenen Noten bestand seit Anfang überall dort, wo mehrstimmige Musik aufgeführt wurde. Daran änderte auch der sich entwickelnde Notendruck nichts Grundsätzliches, denn gedruckte Noten waren teuer, und ihr Erwerb konnte durch Abschreiben umgangen werden, sofern es überhaupt zur Drucklegung der Kompositionen kam. Jede Stadtpfeiferei, jeder Lateinschulchor, jede Kirchenkantorei, jede Hofkapelle musizierte, zumindest überwiegend, aus handschriftlichem Material. In großen Hofkapellen wie der Dresdner wurden zudem vorwiegend für den eigenen Bedarf komponierte Werke aufgeführt, und das Partiturautograph ihres Autors diente als Grundlage für die Anfertigung der Stimmen.

In Dresden ging, wie bereits gesagt, alles alte, nicht mehr benutzte Musiziergut der Kapelle 1760 durch preußische Bomben verloren. Erhalten blieben nur einzelne Repräsentativabschriften, verwahrt in den Privatsammlungen der Wettiner oder als Beleg den im heutigen Sächsischen Hauptstaatsarchiv befindlichen Hofakten beigeheftet.

Wir wissen also nicht, wie die von Instrumentisten benötigten handgeschriebenen Stimmen des 16. und 17. Jahrhunderts ausgesehen haben.¹³⁴ Und wir wissen nicht, ab wann sie von

¹³⁴ Daß man Einzelstimmen trotz der bis weit ins 17. Jahrhundert hinein gebräuchlichen Chorbücher bereits im 16. Jahrhundert verwendete, beweisen die Stimmendrucke von Werken der Dresdner Hofkapellmeister Scandello, LeMaistre und Pinelli.

speziell zu ihrer Herstellung angestellten Notisten gefertigt wurden. Diese sind auf jeden Fall im 17. Jahrhundert schon nachweisbar, während in Kantoreien usw. das Notenschreiben bis weit ins 19. Jahrhundert hinein von den Ausführenden oder einigen von ihnen geleistet werden mußte.

Moritz Fürstenau¹³⁵ nennt in einer Kapell-Personalaufzählung für 1663 erstmals einen „Notisten“ (ohne Namenangabe), 1680 dann den Italiener Paolo M o r e l l i als Notisten für „das erste Chor“ und Johann Jacob L i n d n e r (Lebenszeit ca.1653 –1733) als Tenoristen und Notisten für „das zweite Chor“ der Hofkapelle.¹³⁶ In einer Mitgliederliste von 1681 ist an die Stelle des italienischen ein deutscher Erster Chor getreten, aber nur beim Zweiten Chor wird das Amt „Notist“ erwähnt, unverändert und wie zuvor in Doppelfunktion durch Lindner vertreten. Für 1697 heißt es bei Fürstenau abermals „ein Notist“ (das ist zweifellos Lindner) und für 1709 dann „zwei Notisten: Johann Wolfgang S c h m i d t und Johann Jacob Lindner“, ersterer zugleich als Organist, Lindner als Vice-Hofkantor angestellt.¹³⁷

Mit diesen beiden Personen beginnt die zuordenbare Überlieferung der Dresdner höfischen Musikalien. Um die Zeit, als Schmidt (Lebenszeit 1677–1744) in Dienst genommen wurde, fand eine Reformierung der Kapelle statt, deren Instrumentisten sich, spezialisiert auf jeweils ein Instrument, zum Grundstock der noch heute gültigen Orchesterzusammensetzung fügten. Nach der anfänglichen französischen Prägung unter Hofkapellmeister Johann Christoph Schmidt (1664–1728) folgte bekanntlich, ausgelöst durch den Zustrom italienischer Musiker ab 1717 und befördert durch das Schaffen des gleichzeitig engagierten Hofkapellmeisters Johann David Heinichen, der „deutsche oder vermischte Geschmack“, der gleichermaßen die (katholische) Kirchen-, die Theater- und die höfische Kammermusik erfaßte. Um den sich mehrenden Schreibaufgaben und der italienischen Praxis begegnen zu können, zog man den italienischen Kontrabassisten Girolamo P e r s o n e l l i (auch: Personè) mit einer weiteren halben Stelle für Notistendienste heran.

Personelli starb 1728, Lindner 1733; Lindner und Schmidt scheinen gegen 1730 das Notenschreiben aufgegeben zu haben – jedenfalls wurden 1734 die nächsten beiden Notisten angestellt: Johann Gottfried G r u n d i g (1706[?]-1773) und Johann George K r e m m l e r (ca.1697 –1759), und zwar vollberuflich im Dienste der Kapelle und des Hofes, nachdem sie sich bereits als Lohnnotisten bewährt und zum Beispiel alle Kopierarbeiten ausgeführt hatten, die für das Gastspiel Johann Adolf Hasses und seiner Frau Faustina 1731 erforderlich gewesen waren. Kremmler und Grundig bewährten sich als die beiden Hauptschreiber der folgenden „Aera Hasse“. Nur die Ballettmusiken blieben mit eigenen Musikmeistern und Notisten eine Domäne der Franzosen; als ihr Notist ist der Kapell-Violoncellist Jean-Baptiste P r a c h e d u T i l l o y zu nennen. Ähnliches wiederholte sich bei der Comédie-Françoise der Jahre 1764–1769 und scheint, ähnlich der Anstellung Personellis für die Belange der Italienischen Oper, vor allem sprachlich bedingt gewesen zu sein.

Aber selbst zwei hauptamtliche Schreiber genügten nicht: Mit einer noch heute nachweisbaren erheblichen Schreibleistung beteiligte sich der Kapell-Bratschist Johann Gottlieb M o r g e n s t e r n (Lebenszeit 1687-ca.1757) an der Fertigung der Kopialien. Er hatte, zusammen mit Grundig, offenbar schon in den zwanziger Jahren Privataufträge für den Ersten Geiger und Konzertmeister Johann Georg Pisendel ausgeführt. Später erstreckte sich seine Mitwirkung auf alle Bereiche des Kapell- und königlichen Privatbedarfs.

¹³⁵ FÜRSTENAU I,255.

¹³⁶ Eine nach dem Tod Johann Georgs II. (†1680) aufgesetzte Liste der Kapellmitglieder enthält die Angabe „Notiste Feistel“ mit einem Jahresgehalt von 300 Talern (entsprechend dem Durchschnittsgehalt eines „Instrumentisten“). Zur Person ist nichts weiter bekannt. – D-Da, Loc.907/5, f.3v.

¹³⁷ Zu 1681 siehe FÜRSTENAU I,263; zu 1697 ebenda II,19; zu 1709 ebenda II,51.

Unter der Ägide des (Ober)Kapellmeisters Johann Adolf Hasse – als einer der größten Glanzzeiten der Dresdner höfischen Musikgeschichte überhaupt – mußten über zwei hauptberufliche und einen Nebenamt-Notisten hinaus jedoch weitere Helfer herangezogen werden (hierbei ist zu berücksichtigen, daß zu jener Zeit praktisch nur ungedruckte Musik zur Aufführung gelangte). Schließlich wandte sich Hasse selbst an den Grafen Brühl als den Verantwortlichen für den Bereich Musik und Theater am sächsisch-polnischen Hof mit folgendem Anliegen¹³⁸:

„Ubrigens [!] ist so viel das gantze Jahr über zu copiren, daß um alle Copiaturen zu bestreiten noch zwey Notisten erforderlich seyn möchten, indem kein Jahr vergangen, daß nicht 6. 7. auch 800.Thlr., für Copiaturen [über die Gehälter hinaus] ausgegeben worden. – Solten nun Ew. Hoch Reichsgräfl. Excellenz 400.Thlr. [Gehalt] für zwey Notisten auszusetzen geruhen, so wären die Notisten Matheus und Balck am geschicktesten hierzu, zumahl letztere zugleich zu dem Contra Baß, und zur Bracce mit gebraucht werden könnten. – Hingegen würde nützlich seyn, dem Notisten Buz, welcher seit verschiedenen Jahren her auch mit copiren helfen, eine [!] Survivance Decret auf die nächst vacant werdende Notisten Stelle, zu ertheilen ...“

– datiert 15.4.1754 und eigenhändig von Hasse unterzeichnet. Einer der in das Briefdoppelblatt eingelegten Zettel enthält ergänzende Angaben, darunter den vollen Namen „Matthaeus Schletner“ von dessen eigener Hand.¹³⁹

Dem Antrag wurde stattgegeben, und seither standen der Kapelle acht Jahrzehnte lang stets vier Berufsnotisten zur Verfügung. – George Christoph B a l c h (? –1785) wechselte bereits 1764 in die Position eines Kapell-Kontrabassisten, versah aber weiterhin Sonderaufgaben im Bereich der Notenherstellung und -verwaltung. S c h l e t t n e r (ca.1713 –1792) blieb zeitlebens ein vielbeschäftigter Notist; es ist nicht bekannt, ob er jemals mit der Bratsche in der Kapelle hat aushelfen müssen. – Ein „Leonhard B u t z jun.“ ist zwar in den Jahrgängen 1756 und 1757 des Hof- und Staats-Calenders als Notist verzeichnet, doch war keinerlei weiterer, ihn betreffender Aktenvorgang zu finden, und 1757 scheint er Dresden verlassen zu haben; ob infolge des Siebenjährigen Krieges oder aus anderem Grund, ist unbekannt.

Dieser Krieg mit seinen für Sachsen einschneidenden Folgen – dem Ende der Sächsisch-Polnischen Union, dem Tod sowohl Augusts III. als auch Friedrich Christians, der 1760 vorangegangenen Bombardierung Dresdens und den Verheerungen in ganz Sachsen – brachte für die Dresdner Hofhaltung und auch für die Hofkapelle eine starke Zäsur, einschließlich der Verabschiedung Hasses. Die Opernsänger wurden entlassen, nur die für den Kirchendienst erforderlichen Sänger beibehalten und im durchweg auf sehr geringe Gehälter gesetzten Orchester vorerst keine neuen Musiker angestellt. Bei den vier Planstellen der Hofnotisten indessen blieb es. Die Notisten fristeten ihre und ihrer Familien Existenz wohl allein dadurch, daß sie ihre ohnehin kleinen, nun noch reduzierten Einkünfte durch Privataufträge und durch Verkauf vorrätiger Kopialien aufbesserten.

Seitens der Kapelle und des Hofes begann der Bedarf an neuen Musikalien dann rasch zu steigen, denn die Katholische Hofkirche und vor allem die neue italienische Impresa-Oper benötigten neue Materialien. Im Laufe der Zeit kamen die Kopierwünsche der kurfürstlichen Familie für ihren Eigenbedarf hinzu, ausgeführt von den Hofnotisten, bezahlt jedoch aus

¹³⁸ Ob es mit der Besonderheit des Anliegens zusammenhing oder mit Hasses neuer Stellung als Oberkapellmeister, ist schwer zu sagen, denn zuvor und späterhin blieb es stets bei der Regelung, daß der Directeur des Plaisirs (ab 1816: General-Direktor der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters) beim König oder Kurfürsten die Belange der Kapelle mittels „Vorträgen“ vertrat. – Der gesamte Text des Schreibens, überliefert in D-Da, Loc.907/5, f.274^v, ist abgedruckt bei Karl-Heinz Viertel: *Neue Dokumente zu Leben und Werk J.A.Hasses*, AnMl XII, 1973, S.218f. (dortige Lesefehler sind im obigen Zitat bereinigt).

¹³⁹ D-Da, Loc.907/5, f.273r und 272r. Siehe auch Abb. III.162.

einem Extra-Fonds, wie aus den zweimal jährlichen „Berechnungen“ in den Musik- und Theater-Akten hervorgeht.

In Balchs Notisten-Stelle war sofort Carl Gottlob U h l e (? – 1784) eingerückt, der seit der Flucht des Königs nach Warschau 1756 dort für die Polnische Kgl. Kapelle gearbeitet und, da er 1758 von Dresden aus eine Anstellung erhalten hatte¹⁴⁰ und daraufhin mit dem Hof 1763 nach Dresden zurückgekehrt war, nun weiterbeschäftigt werden mußte. Uhle wurde zum Garanten für die Weitergabe einer fast formelhaft unpersönlichen, eleganten Notistenschrift, welche Elemente Grundigs, Morgensterns und Kremmlers tradierte und eine bis ins dritte Viertel des 19. Jahrhunderts lebendige Schreiberschule zeitigte.

Neben Uhle gab es noch die beiden der „Dresdner Schule“ alle Ehre machenden Schreiber Johann Gottlieb H a u ß s t ä d l e r (ca.1720 – ca.1800) und Carl Samuel Z i n n e r t (? – ?), die in den Jahren 1764–1769 für die Comédie Française tätig waren, vor deren Etablierung und nach deren Auflösung jedoch keine Anstellung am Dresdner Hof bekommen konnten. Zinnert, der sich mit Schreibaarbeiten auch für die Italienische Oper betätigte, wird in den „Berechnungen“ der Kapelldirektion als Verfertiger von Kopien für den Kurfürsten zwar genannt, ist anhand der derzeit vorhandenen, von anderen Händen stammenden Exemplare der aufgezählten Werke aber in diesem Bereich nicht nachweisbar.¹⁴¹ Über Herkunft und Werdegang sowohl Zinnerts als auch Haußstädlers ist nichts bekannt. Letzterer tritt, als offensichtlicher Nachahmer und wohl Schreibschüler von Kremmler I, gemeinsam mit seinem Lehrherrn 1747 bei der Partiturabschrift einer Hasse-Oper in Erscheinung und 1751 bei der Anfertigung des Stimmenmaterials zu Hasses Einweihungs-Messe für die neue Katholische Hofkirche. Haußstädlers Schrift begegnet von nun an häufig sowohl allein oder anteilig in Partitur-Kopien als auch in Stimmenmaterialien für die Hofkirche und mehr noch für die Oper.

Der nächste zu einer „Planstelle“ gelangende Notist war Christian Friedrich F u n k e (ca.1760–1799), Stiefsohn Uhles und dessen Amtsnachfolger ab 1784. Auch Funke war ein fleißiger Schreiber mit Vorbildwirkung für mehrere Vertreter der nächsten Generation.

Hier ist aber zunächst der Blick zu richten auf die Nachkommen von K r e m m l e r , die in weiteren drei Generationen Hofnotistenstellen innehatten: es sind dies ein Sohn, zwei Enkel und ein Urenkel. Um den Sohn J o h a n n L u d e w i g (= Kremmler II, 1740–1799) gibt es einige Verwirrung dadurch, daß er in den Kapell-Akten sowie den Hof- und Staats-Calendern stets, gleich Kremmler I, „Johann George“ genannt wird. Aus diversen Dokumenten¹⁴² aber geht der richtige Name hervor, so aus den Kirchenbüchern der Katholischen Hofkirche, worin unter anderem auch Geburt und Taufe seiner Kinder sowie später sein Tod angezeigt sind.

Kremmler II erbte die Stelle seines Vaters. Seine Schrift entwickelte sich von anfänglich gefälligen Formen zu einer charakteristischen, Dresden-untypischen Eckigkeit, die aber den ausführenden Musikern stets gute Lesbarkeit gewährleistete. Sein ältester Sohn J o h a n n G e o r g e (= Kremmler III, 1771–1834) lehnte sich mehr an Funke als an den Vater an und arbeitete anscheinend viel mit Funke zusammen; als bestallter Hofnotist wurde auch er in Nachfolge seines Vaters angenommen. – Johann Ludewigs fünfter Sohn S t e p h a n

¹⁴⁰ Ob diese Anstellung in irgendeinen Zusammenhang mit dem eventuell ausgeschiedenen Butz zu bringen ist (in den Kriegsjahren erschien der HStCal nicht, so daß unklar ist, wie lange Butz in den Listen hätte geführt werden sollen; auch die Hofkapell-Akten weisen wegen Abwesenheit des Königs Lücken auf), muß offenbleiben.

¹⁴¹ Eine generelle Durchsicht des Dresdner Hofkapell- und Privat-Musikaliensammlungs-Bestandes dürfte wohl weitere Arbeiten von ihm zutage fördern.

¹⁴² Siehe ROSENMÜLLER 2002, S.81.

(= Kremmler IV, 1786–1849) brachte es zwar zum „Praedicat“ eines Hofnotisten (die Ernennung erfolgte 1809, die HStCal 1810–1813 fügen das Prädicat dem Namen bei¹⁴³), d.h. zum Titel eines Hofnotisten, doch ohne hiermit verbundene Besoldung. Was er schrieb, wurde stückweise entlohnt. Sein Hauptberuf war allerdings der eines Lehrers an der katholischen Hauptschule (so die Bezeichnung 1825 in einem Hofkirchenbuch), und 1817 wurde er außerdem Assistent des Hoforganisten, woraufhin er das Notenschreiben wohl reduzierte und schließlich aufgab. Sein Sterbeeintrag nennt ihn „Lehrer an der katholischen Freischule und Hoforganisten-Assistent“. –

A u g u s t L u d w i g (= Kremmler V; 1807– 1891), Sohn Joseph Ludwigs, des dritten Sohns von Kremmler III, ist schon um 1825, also zu Webers Zeiten, als einer der Kapell-Lohnnotisten nachweisbar¹⁴⁴, wurde aber erst 1849 fest angestellt und erhielt 1862 seine Kündigung.¹⁴⁵

Zurück ins 18. Jahrhundert. Als „härteste Nuß“ unter den zu identifizierenden Schreibern hatte sich bisher Christian Gottlieb D a c h s e l t (1737–1804) gezeigt, 1769–1773 als Adjunctus von Grundig und seit 1773 als Hofnotist nachweisbar. Hauptberuflich war er Organist an verschiedenen Dresdner evangelischen Kirchen, seit 1785 an der Frauenkirche; dieser Funktion mußte sich das Schreiben zweifellos unterordnen. So ist auch davon auszugehen, daß seine Schreibleistung insgesamt wesentlich geringer ausfiel als die der „Ganztagsschreiber“. Dieser Aspekt wurde berücksichtigt bei der nunmehrigen hypothetischen Zuweisung einer bisher anonymen Schrift an Dachse.

Als Hauptamtliche folgten – neben Kremmler III – im Jahre 1800 Johann Christoph B e c k (1755 – [nach 1827]), der nach sehr fleißigem Schaffen seinen Beruf infolge Erblindung aufgeben mußte und pensioniert wurde, und Christian Gottlieb B ö h m e (? – 1824), eine Art „Quereinsteiger“, der nach beendetem Militärdienst offenbar versorgt werden mußte, aber nach dem Zeugnis der Hofkapellmeister das Notistenamt bestens versehen konnte. Eine schöne, typisch Dresdner Schrift legt seine diesbezügliche Ausbildung bei einem professionellen Notisten (Gutmacher?) nahe.

Im Jahre 1804 kam Johann Christoph Z u c k e r (*?) hinzu, ein ehemaliger Schauspieler mit ausgesprochen schöner Schrift, der besonders für die Fertigung von Dirigierpartituren und Stimmen im Opernbereich eingesetzt wurde, aber wohl infolge langer Hungerjahre an Tbc erkrankt war und, rasch gefolgt von seiner Ehefrau, schon 1814 starb. Seinen Platz übernahm Christian Adolf G u t m a c h e r (? – 1822) mit sehr ästhetischer Schrift, der, nach zwei Jahrzehnten vorangegangener Lohnnotistentätigkeit, seinen Dienst ebenfalls nicht lange mehr versehen konnte. Gleich Beck und Böhme war er unter anderem für Carl Maria von Weber (Dresdner Hofkapellmeister 1817–†1826) tätig.

Zu ihnen gesellten sich noch August Ferdinand H ä n d l e r (Hofnotist ab 1822), August Lebrecht W e i s s e (1822 zum Assistenten, 1824 zum Hofnotisten ernannt) und Johann Carl Adam K l e m m (seit 1825 Assistent, seit 1828 Hofnotist). Von den drei letzteren konnte bisher nur Klemm eine Handschrift zugeordnet werden. Mit Johann Friedrich S t e n k e (1834 bis †1860, wahrscheinlich identifiziert), Gustav Adolf O s t (1844 bis †1849; Notenschrift noch unbekannt) und K r e m m l e r V (dessen charakteristische Schrift eindeutig zu belegen war) versiegen nun die Ermittlungen, so daß ein weiteres Aufzählen von Namen und Daten wenig sinnvoll ist.

¹⁴³ Siehe Abschnitt 4, Personenartikel *Kremmler IV*.

¹⁴⁴ VEIT/ZIEGLER 1996, S.161; eigenen Angaben zufolge hat Kremmler V um 1822 mit Schreifarbeiten begonnen.

¹⁴⁵ Siehe den Personenartikel *Kremmler V* in der Hofnotisten-Synopse (Kapitel III.4).

Im Zusammenhang mit der Errichtung einer Konstitutionellen Monarchie in Sachsen 1831 war es zur Übernahme des gesamten Kapell-Etats auf die königliche Zivilliste gekommen. Das führte zur Neuordnung des Etats und in diesem Rahmen unter anderem zum Wegfall der 4. Notisten-Planstelle. Die Neuordnung trat mit Erlaß vom 10.9.1831 in Kraft. Wie einer Jahresleistungs-Tabelle der Notisten-Expedition für das Jahr 1826 zu entnehmen ist, umfaßten die Pflichten der Hofnotisten Lieferungen für die Deutsche und die Italienische Oper, für die (katholische) Kirchenmusik und für die „Tafelmusik“. Bei dieser Regelung blieb es bis auf die Veränderungen, die sich durch die Schließung der Italienischen Oper am 31.3.1832 ergaben, wodurch alle Opern-Schreibarbeiten nur noch der bisherigen Deutschen Oper (jetzt generell „Hofoper“) galten, und durch die Festlegung, daß die über ein Jahressoll von 50 „Buch“ zu je 24 „Bogen“ (beinhaltend sowohl „Abschriften“ als auch „Auszüge“ von Stimmen aus Partituren) hinausgehenden Kopialien extra vergütet wurden.¹⁴⁶ Das konnte, wie eine Tabelle der Jahresleistungen von 1842 und 1843 zeigt, einem fleißigen Schreiber die Hälfte eines Jahresgehalts zusätzlich einbringen. Ab Juli 1860 senkte man die Jahrespflicht auf 40 Buch. Lohnnotisten mußten auch fernerhin hinzugezogen werden.¹⁴⁷

Ein Blick gelte daher noch den Lohnnotisten, von deren frühem Vertreter Morgenstern bereits die Rede war.¹⁴⁸ Im Grunde sind auch Zinnert und Haußstädler hierher zu rechnen. Weitere Lohnschreiber müssen anhand so mancher nicht bestimmbarer Handschrift im Bestand von D-DI vorausgesetzt werden. Doch erst im Laufe der Zeit, besonders nach 1800, lassen sich Namen nachweisen, und diese zeigen, daß es sich zum Teil – wie schon bei Morgenstern – um Kapellmusiker handelte. Da ihr Wirken quasi als „Untergeschäft“ mit den Hofnotisten vor sich ging, d.h. daß diese die Teilaufträge weitergaben und entweder von ihrem eigenen Fixum oder (was sicher der Normalfall war) von höfischerseits ihnen gewährten Zusatzvergütungen bezahlten, wurden die „Auftragnehmer“ nicht aktenkundig. Erst ab der Errichtung der Notisten-Expedition 1817 erhielten Lohnnotisten ihre Bezahlung direkt von der Kapell-Generaldirektion und wurden nun auch in den Statistiken namhaft gemacht (siehe hierzu VEIT/ZIEGLER 1996).

Ob der in den nachfolgenden Ausführungen als chronologisch Letzter erwähnte „Nebenamtliche“, der Theatermusiker Franz Moritz K i e ß l i n g , auch in einer solchen Statistik auftaucht, ist noch nicht untersucht worden, da Kießlings Wirkungszeit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts fällt. Daß der 1869 bei der Bühnenmusik Angestellte eine Menge an Schreibarbeiten geleistet hat – nachprüfbar am Notenbestand des Opernarchivs in D-DI, in der vorliegenden Studie jedoch noch ohne konkrete Belege – wird bezeugt durch eine zufällig gefundene Notiz in einer Bühnenmusik-Partitur zu Meyerbeers *Robert le diable*¹⁴⁹, auf deren Vorsatzblatt-Rückseite sich der Vermerk befindet:

„Diese Part: ist geschrieben u. eingerichtet v: Franz Kiesling, fact: Dierigent[!] der Bühnenmusik v. 1869 16/11 bis 1895 17/11. †. (Gest: d:11/I 1896.) Füßel.“

¹⁴⁶ Hinzu kam noch der Zeitaufwand für „abzuwartende Correcturstunden“, d.h. Teilnahme an Einstudierproben zwecks Nachbesserung fehlerhafter Musizierunterlagen.

¹⁴⁷ Belege hierzu in Loc.15147/2, 241-251: Vortrag 13.2.1828 *Die neue Organisation der Notisten Expedition betr.*; MfV 14432, 42^r: Beleg für Neuregelung seit 1831 mit 3 Notisten zu den 1828 vorgeschlagenen Konditionen; MfV 14439, 39^v-43^r: ebenfalls zu diesen Konditionen sowie Zusammenstellung der Jahresleistungen der Hofnotisten 1841 und 1842.

¹⁴⁸ Daß, besonders um 1719 folgende, auch mindestens ein italienischer Lohnnotist am Dresdner Hof tätig war, wird durch die Lotti-Abschriften aus der Kgl. Privat-Musikaliensammlung nahegelegt, zu deren Urheber(n) bisher nichts bekannt ist.

¹⁴⁹ Dieses Manuskript befindet sich noch in D-Ds und fehlt daher im Opernarchiv-CD-ROM-Katalog der SLUB (siehe LANDMANN 2002), wurde aber für den allgemeinen RISM-Datenpool A/II mit allem weiteren Restbestand unter dem Fundortsigel D-Ds erfaßt. – Nachträglich Kießling zugewiesen werden konnte die mit Abb. II.37 belegte Partiturskopie zum *Häuslichen Krieg* (F. Schubert, Mus.4924-F-3a).

In den Jahrgängen des Hoftheater-Tagebuchs¹⁵⁰ sind Kießling wie auch Wilhelm Füssel als Bühnenmusiker ohne weitere Funktionen genannt, desgleichen im „Spezialregister Theater und Musik“ in D-Da. (Die Tradition, daß Bühnenmusiker Notistenarbeiten übernehmen, soll sich in der Sächsischen Staatsoper, wie die Verfasserin erfuhr, bis nahezu in die Gegenwart fortgesetzt haben.)

Der Fall Kießlings wie fast aller Notisten mit oder ohne einen weiteren Beruf zeigt, daß diese das Notenlesen professionell beherrschten, bevor sie sich im Schreiben versuchten. Schönes und vor allem sehr deutliches Schreiben – das Ergebnis mußte bei Kerzenlicht lesbar sein – lernte einer vom anderen. Auch das Erfüllen der vielen weiteren Voraussetzungen wurde erlernt, und zwar durch praktisches Üben.

Eine Beschreibung aller Forderungen und Aufgaben, die auf einen Notisten zukamen, kann nicht besser gegeben werden, als sie 1828 vom amtierenden Generaldirektor der Kapelle und des Hoftheaters, Wolf Adolph August von Lüttichau, in einem Vortrag beim sächsischen König formuliert wurde¹⁵¹:

Dem gewöhnlichen Canzlisten liegt weiter nichts ob, als die ihm vorgelegten Concepte Wort für Wort treu und geschickt abzuschreiben und er darf in keiner Art sich Abänderungen erlauben, noch hat er eine andere Arbeit als die der sorgfältigen Copie zu besorgen. Wie ganz anders bey den Notenschreibern. Sehr oft bekommen sie falsch geschriebene und gänzlich unleserliche Partituren, wo sie dann erst jede Seite genau durchsehen und die falschen Noten abändern müssen, damit bey den Correcturproben nicht allzuviel Zeit verloren geht. Unleserliche Noten müssen sie aber aus dem Zusammenhange und der Tonfolge zu errathen suchen. Dadurch geschieht es, daß die Abschrift eines einzigen Bogens ihnen oft 2. bis 3. Stunden Zeit kostet. Ferner treten sehr oft Fälle ein, wo sie mehrere Nummern in andere Tonarten setzen müssen, welches musikalische Kenntniße, Uiberlegung und folglich abermals längere Zeit erfordert. Hiernächst fallen bey den Opern sehr häufige Nebenarbeiten vor. So werden Musikstücke z.B. abgeändert, gestrichen oder eingelegt, und alles dieses muß von den Notisten nun sorgfältig sowohl in der Partitur als den einzelnen Stimmen geordnet und eingerichtet werden, wozu noch kommt, daß sie bey jeder neugeschriebenen Stimme sorgfältig die Tacte durchzählen müssen, um sich zu überzeugen, daß sie nichts versehen haben, wie es ihnen denn zur Pflicht gemacht worden, wegen Papierersparniß, und damit der Betrag für die Lohnschreiber, welche dann wieder von diesen Abschriften copiren, nicht zu groß werde, gehörig eng zu schreiben. [¹⁵²] Endlich sind die Notisten auch sehr oft dadurch halbe Tage lang von der Arbeit abgehalten, daß bey jeder neuen Musikaufführung, sowohl bey den Quartett- als Orchester-Proben, Einer oder Zwey stets zugegen seyn müssen, um eintretende Veränderungen oder Fehler gleich anzumerken. – Es ergiebt sich daraus deutlich die wesentliche Verschiedenheit der Notenschreiber gegen die übrigen Canzleyschreiber, wie sie denn auch überhaupt außer einer guten Hand für Noten und Schrift noch nothwendig einige musikalische Kenntniße, so wie Bekanntschaft mit der lateinischen und italienischen Sprache besitzen müssen, um ihrem Berufe gehörig vorstehen zu können.

¹⁵⁰ *Tage-Buch des Kgl. Sächs. Hoftheaters* (wechselnde Hrsg., jährlich zum 1.1. als Rückblick auf das Vorjahr im Eigenverlag der Hrsg. in Dresden erschienen.)

¹⁵¹ D-Da, Loc.15147/2, f.242r-242v. – Abgedruckt auch bei VEIT/ZIEGLER 1996, S.153.

¹⁵² Diese Bemerkung ist besonders interessant mit Blick darauf, daß die Dresdner Notisten-Produkte sich an Deutlichkeit, Klarheit und Größe der Notenköpfe von den meisten ihresgleichen positiv abheben. Anscheinend versuchten einige Notisten, durch Übertreibung des Prinzips die Seitenzahl und somit ihren Lohn zu erhöhen.

Diese Darstellung, als Argumentation bei der Beantragung von Gehaltsaufbesserungen für die Hofnotisten verfaßt, hätte bereits einhundert und mehr Jahre zuvor nicht treffender ausfallen können. Zu berücksichtigen ist lediglich, daß das durchschnittliche Partiturbild im Laufe der Zeit umfangreicher, daß Harmonik und Rhythmik komplizierter wurden und die bearbeitenden Eingriffe in ein Partiturbild zunahmen. Entsprechend mehr Zeit wurde für die einzelne Kopiaturnotiz erforderlich, und die Kosten für ihre Anfertigung stiegen. Der Hof – ab 1831 das sächsische Königshaus allein – hatte dafür aufzukommen.

Mit der Neuordnung des Hofwesens ab 1815, notwendig geworden durch die auf dem Wiener Kongreß festgelegte Reduktion des kursächsischen Territoriums auf 43% des ursprünglichen Umfangs, hatten Sparmaßnahmen in Kraft treten müssen. Im Bereich der Kapell-Notisten kam es zur Einrichtung einer „Notisten-Expedition“, die alle Schreibarbeiten in einem dafür bereitgestellten, beleuchteten und winters geheizten Raum auszuführen vorsah, bei festgelegten Anwesenheitszeiten der Notisten und kontrolliert durch einen „Inspizienten“.

Dies brachte in der Tat einen Effektivitätsgewinn für den Geldgeber, aber eine viel beklagte Verschlechterung der Lage für die Notisten, denen nun die bei der bisherigen Heimarbeit gegebene Möglichkeit, Nebenarbeiten für eigene Rechnung einzuschieben, nahezu genommen war (deshalb Lüttichaus Plädoyer für Gehaltszulagen). Aus einer von 1825 datierenden Eingabe des Notisten Kremmler III¹⁵³ geht hervor, daß bis zur Errichtung der neuen Hoftheater 1816 die Kopialien für die Italienische Oper auf die Kosten des jeweiligen Impresarios gingen und für die Notisten also „Nebenarbeit“ und Zusatzverdienst bedeutet hatten. Vermutlich mußten sich nun noch stärker auch Familienmitglieder, nach wie vor in der eigenen Wohnung, an den privat zu verkaufenden Schreibarbeiten beteiligen.

In gewissem Maße werden sie das auch früher schon haben tun müssen. Anders lassen sich die zahlreich vorhandenen „Schüler“-Schriften im Gesamtbestand der Kopialien nicht recht erklären: Wieviel „Lehrlinge“ werden das Notenschreiber-Metier zielgerichtet erlernt haben? Die Aussichten auf geregelte Lohnnotistenarbeit oder gar eine spätere Anstellung waren, auch oder gerade außerhalb Dresdens, wohl nicht allzu groß. Möglich, daß dieser und jener Abschreiber sich später selbständig machte oder für einen Verlag (z.B. Hilscher in Dresden, Breitkopf in Leipzig) arbeitete und so sein Auskommen fand. – Jedenfalls weist der heutige Dresdner Bestand auch Schreibprodukte auf, die – besonders bei Kirchen- und Opernmusikalien – als nicht regulär, sondern als „Notfall-Lösung“ für eilige Fertigungen von Tutti-Stimmen anzusehen sind und nicht zwingend der näheren Schreiber-Recherche bedürfen. Um das richtig zu beurteilen, muß man jedoch möglichst viele Notenmaterialien prüfen, denn auch später wichtig werdende Schreiber haben oft mit solchen Hilfsarbeiten ihre Tätigkeit begonnen.

Im Ergebnis dieses kleinen Überblicks über eineinhalb Jahrhunderte Dresdner Hofnotistengeschichte kann gesagt werden: Mag das Einkommen so mancher Schreiber karg gewesen sein bzw. aus heutiger Sicht so wirken,¹⁵⁴ so ist doch zu konstatieren, daß die Dresdner Schreiber noch seltener ihre Stellen aufgaben und anderen Broterwerb suchten, als das bei den Cammermusicis der Hofkapelle der Fall war. Im Gegenteil: so Mancher richtete sich auch als Lohnnotist im Dienst von Kapelle und Hof ein. Härtefälle hat es zweifellos gegeben, etwa, wenn durch krankheitsbedingten Arbeitsausfall, hohe Arztrechnungen und dergleichen Darlehen aufgenommen werden mußten und nicht getilgt werden konnten.

¹⁵³ D-Da, Loc.15147/1, f.388f.

¹⁵⁴ Hier müßte die Kaufkraft des sächsischen Geldes zur jeweiligen Zeit untersucht werden. Aufgrund der starken Silberbasis ist sie wohl relativ hoch gewesen, wenn auch Kriege, harte Winter, Mißernten und dergleichen zu Schwankungen führten.

Interessant sind in diesem Zusammenhang einige der bisher nicht allzu häufig gefundenen Einblicke in die Privatverhältnisse eines Notisten, will man absehen von den fast stereotyp wiederkehrenden Jammerberichten, von denen Bitten an den Hof um Gehaltszulagen, Vorschüsse, Beihilfen zu einer Badekur usw. begleitet wurden. Am 3.8.1825 schrieb der Hofnotist Johann Georg Kremmler (K r e m m l e r III), in Wiederholung einer älteren Eingabe,

daß ich wegen der im Jahre 1813. eingetretenen Catastrophe, ein kleines vor dem schwarzen Thore gelegenes Haus, wovon nur der siebente Theil erst mein zu nennen war, wegen der ausserordentlichen Einquartierungslast, (gedachtes Haus hatte 2.500 Mann zu ernähren,) um einen ganz geringen Preiß veräußern müssen, auserdem mir noch einige hundert Thaler Schulden zu bezahlen übrig geblieben [waren],¹⁵⁵ welche ich bei angestrengtem Fleise, durch Nebenverdienst, der darinnen bestanden [hat], daß die italienischen Opernarbeiten, von den Unternehmern besonders bezahlt werden mußten, und wir dieselben in unserer Behausung fertigen durften, zu tilgen gehofft [habe]. Allein diese für mich drückende Schuld, [hat] sich nicht nur durch eine mich befallene schwere Krankheit vermehrt, sondern es [ist] mir nun auch durch die neue Einrichtung vom 3. Februar 1817 [= Hofnotisten-Expedition], welche uns, den Hofnotisten, schon unter dem fremden Gouvernement¹⁵⁶ angedroht, aber durch die menschenfreundliche Vermittlung des verstorbenen Hofmarschalls Freiherrn zu Racknitz abgewendet worden war, wo dieser erwähnte Nebenverdienst gegen eine ganz unverhältnißmäßige Vergütung von jährlich 25 Thaler weggefallen, alle Aussicht benommen worden, mich jemals als ehrlicher Mann von meiner Schuldenlast [...] zu befreien.¹⁵⁷ –

Ganz anders sah es bei Kremmlers Neffen August (K r e m m l e r V) aus. Augusts Großvater Johann Ludwig (Kremmler II) hatte offenbar allen seinen sechs Söhnen eine gute Ausbildung und somit ein bürgerliches Fortkommen ermöglicht: Johann Georg (*1771) als Notist, Stephan (*1786) als Notist, Lehrer und Organist, Joseph Ludwig (*1775) als Schneidermeister, Matthäus (*1781) als Hutmachermeister, Andreas (*1786) als „Kauf- und Handelsherr“; nur zu dem 1773 geborenen Joseph Franz (zu dessen Paten die späteren Hofkapellmeister Joseph Schuster und Franz Seydelmann gehörten) waren keine Angaben zu finden. – Joseph Ludwig nun brachte es zum Hofschneider; er konnte von seinen Einnahmen ein Haus im Zentrum der Dresdner Altstadt erwerben und „Bürger“ werden. Haus und Status erbte August als einzig verbliebener Sohn (die Brüder waren alle jung gestorben). Gleichwohl hatte er das professionelle Notenschreiben erlernt und, nach langjähriger Lohnschreiberei, schließlich eine Hofnotistenstelle erhalten. Nach 13 Jahren aber wurde er wieder entlassen mit der in den Akten ausführlich mit Zahlen unterlegten Begründung, er erreiche kaum die Hälfte der nach Papier-„Büchern“ und „Bogen“¹⁵⁸ berechneten Schreibleistung seiner Kollegen. Kremmler wehrte sich mit dem Hinweis auf seine dichtere, papiersparende Schreibweise (die sich anhand seiner noch vorhandenen Kopialien allerdings nicht bestätigen läßt). Seine Vorgesetzten hatten sich unterdessen nach seiner finanziellen Situation erkundigt und von der Dresdner Polizeidirektion die Auskunft erhalten: „... Kremmler, Besitzer des auf der Schloßstraße Nr.14 gelegenen Hauses, befindet sich in anscheinend günstigen Verhältnissen, soll aber sehr genau [!] sein. Auf seinem Hausgrundstück [...] haften 7600.rl.-.- Capitalien nebst Zinsen.“ Daraufhin sah die Generaldirektion Kremmler nicht als

¹⁵⁵ Die wegen der Referierung einer früheren Eingabe durchweg im Konjunktiv der indirekten Rede gehaltenen Ausführungen werden hier, der besseren Verständlichkeit halber, in den Indikativ gesetzt.

¹⁵⁶ Sachsen stand nach dem Sieg über Napoleon und der Gefangensetzung des sächsischen Königs bis zum Wiener Kongreß 1815 unter russischer und preußischer Verwaltung.

¹⁵⁷ Loc.15147/1, 388^v.

¹⁵⁸ Ein „Buch“ umfaßte 24 „Bogen“, nachzurechnen bei Aufstellungen wie in Loc.15147/1, 394ff, (D-Da).

in eine „trübe Lage“ geraten an und wies dessen Antrag auf Wartegeld und auf die Option, sich wiederzubewerben, zurück.¹⁵⁹

Als drittes Beispiel zur sozialen Situation eines Notisten – hier eines nebenamtlichen – sei diejenige des Kammermusicus Johann Gottlieb Lauterbach (Hofpfeifer bis 1814 und Kapell-Klarinettist von 1816 bis zu seiner Pensionierung 1849) herangezogen.

Lauterbachs finanzielle Lage war wohl permanent heikel, hervorgerufen durch eine Familie mit sechs Kindern (unter ihnen eines mit langwieriger und kostenintensiver Krankheit), verstärkt durch eine einkommenlose Interimszeit nach Auflösung der Gruppe der Hofpfeifer und anschließend nicht gebessert durch das als Hofkapell-Anfänger ihm zugemessene Jahresgehalt von 200 Talern als einem zu geringen Quantum.

In einer Eingabe an den König schrieb er am 22.12. 1817, er sei nicht nur, trotz allersparsamster Lebensweise, in Schulden geraten, sondern er habe sogar seinen „ältesten Sohn, so viel Talende[!] derselbe auch zeigt, und ob selbiger gleich zum Genuß des heiligen Abendmahls zugelassen werden sollte, seit einiger Zeit schon dem Schulunterrichte entziehen müssen, weil ich das Schulgeld aufzubringen nicht im Stande bin, auch demselben es an [zum Ausgehen geeigneter] Kleidung gänzlich mangelt und ich ihm solche jetzt nicht schaffen kann.“

Es liegt geradezu auf der Hand, daß der Vater – er erwähnt weiter vorn im zitierten Schreiben, seit seiner Anstellung bei der Kapelle habe für ihn „*aller Nebenverdienst auf[ge]höret*“ – dem zum Daheimbleiben gezwungenen Dreizehnjährigen sicher nicht nur Klarinettenunterricht gab, sondern auch das Notenschreiben beibrachte und ihm nach und nach die Lohnarbeiten übertrug, die er für seine Person weiterhin annahm. Bei dieser „Delegierung“ hat es offenbar auch Verschleierungen gegeben, denn z.B. Webers *Lodoiska*-Einlage JV 239, die laut Carl Maria von Webers Tagebuch der „junge Lauterbach“ geschrieben haben soll¹⁶⁰, gehört zu jenen Kopien, die der Hand des Vaters zuzuordnen sind. In einer tabellarischen Übersicht zu Schreiberleistungen 1823–1825 (D-Da, Loc.15147/1) erscheint der Name Lauterbach nicht, wobei kaum anzunehmen ist, daß Vater und Sohn ihre diesbezüglichen Fertigkeiten über Weber hinaus nicht verwendet haben sollten. Auch müßte Lauterbach sen. spätestens mit seiner Entlassung als Hofpfeifer das Notenschreiben auf Lohnbasis aufgenommen haben. – Der Name des Sohnes Friedrich Wilhelm Lauterbach (später ebenfalls Kapell-Klarinettist, siehe Schreiber S.77) taucht als Lieferant von Notenschreibarbeiten ebenso wenig auf wie der des – in der vorliegenden Arbeit als Hilfsschreiber postulierten – jungen Schlettner, der ebenfalls von seinem Vater zur eigenen Unterstützung angelernt worden zu sein scheint.

- Immerhin ist einem Gesuch von Lauterbach junior aus dem Jahre 1850 zu entnehmen, daß sich sie familiäre und entsprechend die finanzielle Situation des Vaters bei ihm verschärft wiederholten; Grund genug, mit Schreibarbeiten etwas dazuzuverdienen, hätte auch er gehabt.

Ob derart kümmerliche Existenzen in Notistenkreisen, wie zu vermuten ist, häufiger vorkamen, wird aber wohl erst nach erfolgten Recherchen in den evangelischen Kirchenbüchern der Stadt zu beantworten sein, vor allem in denen der Kreuzkirche, denn die Mehrzahl der Kapell-Notisten dürfte der lutherischen Konfession angehört haben.

Dergleichen Recherchen zu leisten, die zweifellos sehr viel Zeitaufwand erfordern, gehörte aber nicht zum Anliegen der vorliegenden Studie.

¹⁵⁹ D-Da, MfV 14457, f.15ff; das Polizeizeugnis abschriftlich f.19r.

¹⁶⁰ Diese Auskunft verdankt die Verfasserin Herrn Frank Ziegler, Redaktion der Weber-Gesamtausgabe, ebenso wie den Nachweis des heutigen Fundortes der Kopie (A-Wst) und die Einblicknahme in eine Kopie davon.

Anhand der Akten-Dokumente und Schriftbefunde konnten die meisten der bisher in verschiedenen Arbeiten vorgelegten Untersuchungsergebnisse zur Dresdner Notistengeschichte bestätigt, andere korrigiert und außerdem zahlreiche neue gefunden werden. Das ermöglichte, folgendes Fazit zu formulieren.

1. Alle in D-DI verwahrten Musikalien aus dem Repertoire der Dresdner Hofkapelle sind, sofern sie in Dresden, doch von keinem Autor oder Dirigenten selbst angefertigt wurden, von Hofnotisten oder ihren Helfern geschrieben worden. So entfallen z.B. katholische Geistliche und Kirchenangestellte als Urheber nicht zuordenbarer Handschriften. Zwar ist inzwischen bekannt, daß die katholischen Kapellknaben lange Zeit eigenständig in Gottesdiensten musizierten,¹⁶¹ doch hat sich deren Repertoire nicht erhalten bis auf Einzelstücke, die beizeiten den Besitzer wechselten und dadurch in die „königliche“ Kirchenmusiksammlung gelangten.

Die wichtigste Mittelsperson dabei dürfte Jan Dismas Zelenka gewesen sein, der Musikalien auch aus seinem Besitz den Kapellknaben zum Abschreiben für deren Bedarf überließ und dafür Gegengaben von ihnen bzw. von den sie betreuenden Jesuiten bekommen haben könnte. Zelenkas Sammlung ging später als Nachlaß insgesamt in höfischen Besitz über.¹⁶²

Seit ca. 1710 oblag den Hofnotisten die Herstellung der höfischen Aufführungsmaterialien für den szenischen Bereich und für den nunmehr katholischen Gottesdienst, sofern die Kompositionen von Hofkapellmeistern stammten. Das Kopieren von Kompositionen anderer am Hof tätiger sowie fremder Autoren wurde erst später (wohl ab 1763) in den Aufgabenbereich der Notisten einbezogen. So hatte der Kontrabassist Zelenka sogar noch ab 1736, als bestallter Kirchen-Compositeur, für sein Repertoire selbst und auf eigene Kosten zu sorgen. Das gilt adäquat für die bei Tafel und im Konzert aufgeführte Orchester- und größer besetzte vokalinstrumentale Kammermusik. Materialien für Kammermusik im engeren Sinn waren, wie noch heute, Eigentum der Musiker.

Alles Weitere fiel ohnehin in Zuständigkeiten außerhalb der Hofkapelle: Neben den Kapellknaben¹⁶³ gab es bis 1815 die Gruppen der Hof- und der Jagdpfeifer, bis 1918 die Hoftrompeter und die diversen Musikformationen des Militärs. Ihrer aller Notenüberlieferung scheint durch ihre Auflösung 1918 verstreut oder gar vernichtet worden zu sein.

2. Im Bereich der Hofkapelle blieb jedes Autograph Eigentum seines Komponisten. Dieser stellte es für die Anfertigung von Stimmen und Partitur-Kopien zwar zur Verfügung, nutzte es aber zum Leiten von Aufführungen ausschließlich selbst. So wurden abschriftliche Dirigierpartituren z.B. für Naumannsche Opern erst dann angefertigt, wenn ein anderer Kapellmeister Vorstellungen übernehmen mußte; für Hasse ist dergleichen nur in Warschau zu konstatieren, denn in Dresden fand keine Aufführung ohne seine leitende Mitwirkung statt. Soweit es nicht zu Lebzeiten eines Komponisten zu Teilankäufen von Autographen kam (Schürer, Schuster, Seydelmann), erwarb der Hof sie als Nachlässe von den Erben (z.B. Heinichen, Ristori, Zelenka, Naumann) oder bekam sie vermacht (Schütz), oder er verzichtete

¹⁶¹ Zum Kirchenmusikrepertoire der Kapellknaben siehe Wolfgang Reich: Das *Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1710* als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis. – In: Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), hrsg. v. G. Gattermann, Sankt Augustin 1997; darin S.43ff. – Die Vermutung, daß sich „clerics“ unter den noch unbekannten Schreibern von Hofkirchenmusikalien befinden könnten, findet sich bei ONGLEY 1992, S.87.

¹⁶² Zu Zelenkas Aktivitäten für die Kapellknaben siehe Wolfgang Reich: „Chorus“ und „Musici Regii“ an der Dresdner Katholischen Hofkirche. – In: Musica conservata. Günter Brosche zum 60.Geburtstag, Tutzing 1999; darin S.321-337. – Zu einer aus dem Kapellknaben-Umfeld stammenden, vom Regens Chori Jungwirth für seinen Nachfolger angefertigten Repräsentativabschrift von Litaneien siehe Janice Stockigt: Hinweise auf die Originalaufführungen von Zelenkas Vesperpsalmen. – In: Zelenka-Studien II (wie Anm.161), S.126f.

¹⁶³ Die Weiterexistenz der Gruppe evangelischer Kapellknaben, wenngleich von der Hofkapelle abgetrennt, sei hier wenigstens erwähnt.

auf den Ankauf (Hasse). Gleiches galt für Repertoiresammlungen, die ein zuständiger Musiker auf eigene Kosten zusammengetragen hatte (Zelenka, Pisendel).

Eine Sonderstellung nehmen die Dresdner Opern-Materialien der Maria Antonia Walpurgis ein, bestehend jeweils aus einer einzigen Singstimme und einem einfachen Instrumentalstimmensatz. Sie sind vorwiegend von Peter August geschrieben, der zwar über eine sehr schöne Schrift verfügte, aber als komponierender Hoforganist und kurfürstlicher Musiklehrer keineswegs zu Notistendiensten verpflichtet war. Vermutlich wollte Maria Antonia ihm in der Notzeit von Krieg und Nachkrieg einen kleinen Sondervedienst zukommen lassen, den sie selbst ihm zahlte, und zwar sofort, während die offiziellen Gehälter erheblich in Rückstand gerieten.

3. Alle dienstlich gefertigten Kopialien waren von Anfang an Hofbesitz bzw. Privateigentum der Wettiner. Außer letzteren hatten nur die Hofkapellmeister das Recht, den Hofnotisten Aufträge zu erteilen. Nach 1763, d.h. nach dem Siebenjährigen Krieg, wurde sogar für den Eigenbedarf der kurfürstlich-königlichen Familie gesondert gezahlt,¹⁶⁴ und die Kopierkosten für Opern-Aufführungsmaterialien hatte von 1764 bis 1813 der Impresario zu übernehmen, der sie aber bei den jährlichen Abrechnungen zumeist vom Hof zurückerstattet bekam. Mit Ausnahme jener Materialien, die der wegen des Bayerischen Erbfolgekriegs 1778 entlassene Impresario Giuseppe Bustelli mitnehmen durfte (und zum Teil an Haydn verkaufte), verblieben sie alle in einem Fundus der Hofkapelle, bis der größte Teil zwischen ca.1896 und ca.1980 in die Kgl. Öffentliche bzw. Sächsische Landesbibliothek (heute: SLUB) überführt wurde.

Alle diese Fundus reichen bis ins frühe 18. Jahrhundert zurück. Die ältesten Opernmaterialien, Kirchen- und Kammermusikalien sowie diverse Musikernachlässe, die in der „Instrument-Kammer“ abgelegt waren, sind dort 1760 verbrannt.¹⁶⁵

Einer anderen Regelung unterlagen die Stimmenmaterialien von Opern und Oratorien Hasses, die die Königin Maria Josepha in ihre persönliche Obhut genommen und aufwendig in Leder hat binden lassen; sie wurden ein Bestandteil der Kgl. Privat-Musikaliensammlung (KPMS)¹⁶⁶.

4. Die hauptamtlichen Notisten hatten keine speziellen Arbeitsbereiche, sondern im Prinzip mußte jeder von ihnen überall einsetzbar sein (anders verhielt es sich wohl nur bei Hilfsnotisten untergeordneten Rangs, also bei jenen Tuttistimmenschreibern, die ohnehin nicht über längere Jahre zu verfolgen sind). Dadurch besteht die Möglichkeit, sicher zu datierende Schreibarbeiten – Opernmaterialien mit bekanntem Aufführungsjahr, Kirchenmusikmaterialien nach datierten autographen Partituren, aufgrund der „Berechnungen“ der Kapell-Sonderausgaben datierbare Privatkopien für den Hof – mit dem jeweiligen Stand der Schriftentwicklung eines Schreibers in Verbindung zu bringen, undatierte Abschriften mit ihnen zu vergleichen und deren zeitliche Bestimmung zu versuchen. Besonders bei Schreibern, die jahrzehntelang tätig waren, ist eine mehr oder weniger starke Veränderung in Details des Schriftbildes feststellbar (was dazu führte, daß Früh- und Spätschrift eines unidentifizierten Schreibers gelegentlich zwei verschiedene Kennbuchstaben erhielten). Man muß Zwischenstufen finden, um die Entwicklung verfolgen zu können. So extreme Veränderungen wie bei J.G. Morgenstern und (leicht gemildert) bei J.G. Haußstädler sind jedoch die Ausnahme. – Auf der anderen Seite darf man nicht anhand einzelner übereinstimmender Merkmale der Gefahr erliegen, zwei Schriften für eine zu halten.

¹⁶⁴ Intensiv mit den Berechnungen beschäftigt sich der Aufsatz von Richard Engländer: *Instrumentalmusik am sächsischen Hofe unter Friedrich August III. und ihr Repertoire*. – In: ders.: *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*. Uppsala/Wiesbaden 1956. – Siehe außerdem ROSENMÜLLER 2002.

¹⁶⁵ Mit der „Instrument-Kammer“, dem Aufbewahrungsort für nicht mehr benutzte Instrumente und Musikalien, ging z.B. auch der kostbare Heinrich-Schütz-Nachlaß in Flammen auf.

¹⁶⁶ Die gesamte KPMS wurde, wie schon weiter oben erwähnt, aufgrund königlicher Verfügung 1896 der Königlichen Öffentlichen Bibliothek (KÖB) zugewiesen.

5. Zunächst muß eine Schrift einem Schreiber sicher zugeordnet werden. Das ist selbst dann nicht einfach, wenn eigenhändige Briefe des Schreibers vorliegen, da die hier verwendete gotische Kursiv- und Frakturschrift sich stark von der Lateinschrift in den Notenkopialien unterscheiden kann. Vereinzelte eigenhändige Abrechnungen der Notisten beziehen sich ausschließlich auf Papierlieferungen oder Rastrierarbeiten, denn für das pflichtgemäße Notenschreiben gab es ja das feste Gehalt, und die hierunter fallenden Werktitel sind in Akten nicht festgehalten. Teilweise fehlen selbst Eingabebriefe von Notisten, oder diese sind von anderer Hand geschrieben – gelegentlich sogar von der eines Kollegen (!).

Das Austauschprinzip griff noch weiter: Nicht jeder Notist, der in den halbjährlichen „Berechnungen“ des Oberhofmarschallamtes als Zahlungsempfänger für an den Hof gelieferte Abschriften genannt wird, ist auch wirklich deren Schreiber gewesen.¹⁶⁷ In Fällen, in denen mit dem ehemaligen Vorhandensein mehrerer Kopien und der zwischenzeitlichen Aussonderung der „Dubletten“ durch die Bibliothek zu rechnen ist, wäre es denkbar, daß sich ein anderes als das im Aktenstück erwähnte Exemplar im heutigen Bestand befindet und deshalb von anderer Notistenhand geschrieben sein könnte. Besonders aber bei jenen Partituren, die in den typischen Franzband der Sammlung Friedrich Augusts des Gerechten gebunden sind, ist eine Verwechslung ziemlich ausgeschlossen. Man muß also schlußfolgern, daß der Rechnungsteller und der wirkliche Schreiber nicht automatisch übereingestimmt haben, sondern daß die Notisten untereinander die Zuständigkeiten für kurfürstlich-königliche Kopien nach Opportunität tauschten. Vielleicht wollten sie verschleiern, daß sie für den eigenen Verkauf schrieben, während sie eigentlich ihre Pflichtarbeiten hätten erledigen müssen,¹⁶⁸ mit welch letzteren nicht ohne zusätzliche Hilfe und Bezahlung dieser Hilfe fertig zu werden sie nun behaupteten? So sind z.B. die auf „Dachselt“ abgerechneten Partituren vorwiegend Schreibleistungen anderer Notisten.¹⁶⁹

6. Ganz adäquat zur Rangordnung bei den Kammermusicis der Hofkapelle verhielt es sich mit der Rangordnung der Hofnotisten. Es hatte mit der jeweiligen Leistung kaum etwas zu tun, wenn ein Schreiber auf die nächsthöhere Stelle aufrückte, sondern bedeutete lediglich ein Befolgen des Prinzips der *Ancienneté*, also des Dienstalters. Der Ranghöchste, als der Älteste, konnte durchaus zum Leistungsschwächsten abgerutscht sein. Belohnt wurde Diensttreue mittels Weiterbeförderung in die (zumeist durch Tod) frei gewordene nächsthöhere Stelle, verbunden mit höheren Einkünften, von denen eine Altersrücklage zu ersparen sehr notwendig war, denn Pensionen gab es bis ins 19. Jahrhundert hinein nur als Ausnahme. Ein Beispiel bietet Kremmler II, laut Hof- und Staats-Calender seit 1775 Erster Notist. Seine Schreibleistungen bei Stimmenmaterialien reduzierten sich im Laufe der Achtziger Jahre auf vla, vlc, cb und fag samt deren Doppelausfertigungen, wovon in den Neunziger Jahren nur vlc und cb übrig blieben. Nach Stimmen gezählt, leistete er seinen Pflichtbeitrag, vom Umfang und der Schwierigkeit der Arbeit her war es aber zunehmend ein Minimum, das er noch bewältigte. Und so manches Stimmbblatt, das er mit der Instrumentenbezeichnung versehen hat, zeigt ansonsten eine gänzlich andere Handschrift.

¹⁶⁷ Von dieser Voraussetzung geht ROSENMÜLLER 2002 aus, bemerkt allerdings selbst einige Unstimmigkeiten. – Betont sei hier, daß es sich um höfische Rechnungslegungen handelt, nicht um eigenhändige Rechnungen der Notisten.

¹⁶⁸ Dies gilt nur für die Zeit bis einschließlich 1816; nach der Einrichtung der Notistenexpedition war kontrollierbar, woran jeweils gearbeitet wurde.

¹⁶⁹ An Dachselt wurden abgerechnet 1774: Alessandris *Amore soldato* (Mus.3532-F-1) und Sartis *Giardiniera brillante* (Mus.3273-F-2), aber beide von Haußstädler geschrieben; 1781: Salieris *Scuola de'gelosi* (Mus.3796-F-6), geschrieben von Dachselt (vol.1) bzw. von Schlettner, Funke und Dachselt (vol.2); 1788: Martin y Solers *Una cosa rara* (Mus.3946-F-8), geschrieben von Funke und Gutmacher; 1789: Sartis *Fra i due litiganti* (Mus.3273-F-6) und Naumanns *Tutto per amore* (Mus.3480-F-18), geschrieben von Funke und Schlettner junior bzw. von Funke; 1791: Händels *Messias* (Mus.2410-D-14), geschrieben komplett von Funke.

Funke hingegen, etwa gleichaltrig, scheint länger die verantwortliche Position bei Stimm-materialien, vor allem für Kirchenwerke, wahrgenommen und den ersten Stimmensatz weitgehend selbst geschrieben zu haben. Jeder arbeitete halt, so lange er konnte. Die Unabhängigkeit des Ersten Notisten von seinem „Produktionsausstoß“ hatte auch einen gnädigen Aspekt, den alle Jüngeren respektierten. Sie wußten, daß sie ihn bei eigenem Älterwerden ebenso würden in Anspruch nehmen dürfen.

7. Da die Dresdner Hofnotisten sich großenteils sehr entpersönlichte Schönschriften aneigneten und sich teilweise einander anglichen, ist es oft nicht nur schwer, die normale Schreibschrift mit Musikkopialien eines Schreibers zu identifizieren, sondern auch, die Kopialien mehrerer Schreiber auseinanderzuhalten. Am hilfreichsten ist es, aus datierbaren Schreibarbeiten die Zeitdauer des Auftretens einer Schrift abzuleiten und mit der vermutlichen Arbeitszeit eines Notisten (die im allgemeinen einige bis zahlreiche Jahre vor der Anstellung begann) zusammenzuhalten. Außer der bereits erwähnten Weiterentwicklung der einzelnen Schrift ist die Verwechselbarkeit mehrerer Schriften zu berücksichtigen, denn diese verursacht bis heute die meisten Irrtümer.

Das Phänomen läßt sich bereits bei Lindner und seinen Schülern beobachten, bei Grundig, Morgenstern und dem Schreiber m/M; es setzt sich fort bei den Frühformen der Notisten Zinnert und Haußstädler, welche wiederum für ihre – besonders in der Frühzeit – sorgfältig gemalte Buchstabenschrift (mit schrägen Oberkanten an den Längsstrichen, mit ebenmäßigen Rundungen und Proportionen) in dem 30 Jahre früher wirkenden Pisendel-Schüler Johann Caspar Seyfert¹⁷⁰ einen Vorläufer haben. Man vergleiche bei FECHNER 1999 die Abbildungen zu „O“ (Haußstädler), „S“ (wohl ebenfalls Haußstädler) und „T“ (Zinnert). Es treten noch weiterhin geradezu paarweise Schriften auf, die sich anfangs ähnlicher sind als später (Haußstädler – Gutmacher, Beck – Funke) oder von denen sich eine immer stärker an die andere anpaßt (Lauterbach – Gutmacher). Dabei müssen die Söhne, die bei ihren Vätern lernten, nicht unbedingt viel von diesen übernommen haben (Schlettner – Schlettner, trotz einzelner nachgeahmter Buchstaben und Zeichen).

8. Noch eine weitere Erschwernis gibt es bei der Schreiberbestimmung. Nicht jede von mehreren Schreibern herrührende Partitur zeigt eine „lineare“ Aufteilung, bei der ein Papier-Lagenwechsel und der Beginn einer neuen Schrift zusammenfallen (dies setzte das Vorhandensein einer Abschreibevorlage voraus, deren Platzeinteilung Seite für Seite und Takt für Takt genau übernommen werden konnte, denn die Schriften lösen sich teilweise innerhalb einer musikalischen Nummer ab, und der genaue Anschluß mußte garantiert sein). Daneben existiert auch die „strukturelle“ Arbeitsteilung, bei der der eine Schreiber ausschließlich Noten, Schlüssel, Akzidentien und Pausen schrieb, während der gesamte verbale Teil, also Titelei, Stimm- und Satzbezeichnungen, dynamische Zeichen und der Gesangstext, vom zweiten Schreiber eingetragen wurden. Schreibprodukte dieser Art können äußerst schwer erkennbar sein, wenn die Schriften der beteiligten Schreiber einander sehr ähnlich sind. Eine verbindliche Erklärung für diese Arbeitsweise fehlt bisher, denn es handelt sich nicht immer um das Zusammenarbeiten von Anfänger und Routinier, sondern es kommen auch zwei ausgereifte Schriften dabei vor.¹⁷¹ Möglicherweise ging es um Zeitersparnis – ein jeder arbeitete nur an einem mechanisch einheitlichen Teil der Kopie und ohne Wechsel der Schreibfeder – oder auch um eine Art Verschleierung für die Abrechnung zugunsten des leichter erkennbaren Buchstaben-Schreibers.

¹⁷⁰ Siehe Abschnitt 4, Personenartikel „Schreiber e“.

¹⁷¹ Ein Beispiel bildet die Kurfürsten-Abschrift von *L'Amore in musica* (Antonio Boroni; Mus.3406-F-1) aus dem Jahre 1765: Bd.1 ist komplett von Haußstädler geschrieben, in Bd.2 und Bd.3 stammt von ihm lediglich die Buchstabenschrift, Noten und Schlüssel aber schrieb George Christoph Balch.

9. Wenngleich aus den vorliegenden Ausführungen ausgeklammert, so ist dennoch die Wichtigkeit der verwendeten Papiere zu betonen. Besonders innerhalb von Kirchenmusikmaterialien läßt schon das in Sorte und Format abweichende Papier erkennen, welche Stimmen später nachgefertigt wurden; in Opernmaterialien geht es mehr um nachträgliche Einlagen. Solche späteren Ergänzungen können allerhand über die Benutzungsdauer der Materialien aussagen, bei den Einlagen auch über Fremdbestandteile, die einem Werk eingegliedert wurden.

Dazu ist zumeist die Kombination aus Papierbefund und Schriftzuordnung erforderlich.

Eines zu leisten sind die Papiere jedoch außerstande: den O r t ihrer Beschriftung automatisch bekanntzugeben. So sind etliche Dirigierpartituren von Hasse-Werken, die in Warschau zur Aufführung kommen sollten, in Dresden vorgefertigt und in Warschau nur noch eingerichtet worden. Dort verwendete man außerdem aus Dresden beschafftes Papier. Einige solcher Opernpartituren enthalten Einfügungen, die nach Hasses Anweisung auf Wiener Papier wirklich in Wien geschrieben und nach Warschau übersandt worden sind. Nicht so verhält es sich mit Hasses großen, 1763 in Dresden komponierten Kirchenwerken und einigen seiner zuvor in Wien entstandenen Kompositionen, die er in Dresden kopieren ließ: hierfür hatte er das Papier offenbar selbst in Wien gekauft und in der kriegszerstörten Stadt, in der Mangel an allem herrschte, den Notisten zur Verfügung gestellt. – Ähnlich zu erklären ist die Verwendung von italienischem tre-lune-Papier gegen 1730 durch Kremmler und Grundig: Pisendel gab es wohl aus eigenem Vorrat den Notisten, um nur die reinen Kopierkosten bezahlen zu müssen.¹⁷²

Gutes Notenpapier war stets teuer, wurde sehr haushälterisch behandelt und kam gelegentlich erst aus lange gehüteten privaten Reserven zur Verwendung. – Überdies ist zu berücksichtigen, daß die Dresdner Hofkapell-Musiker und -Notisten über die Leipziger Messe, die sie im Gefolge der Könige August II. und August III. öfter besuchten, Papier verschiedenster Herkunft haben kaufen können.

10. Resümierend zu den Hofnotisten ist zu wiederholen, daß die Untersuchungen an ihren Schriften und Schreiberzeugnissen äußerst hilfreich sein können beim Gewinnen weiterer Erkenntnisse zu der Musik, die von ihnen einst ausgeschrieben wurde.

Viele Arbeiten haben sich ihnen bereits zugewandt, Irrtümer mußten und müssen weiterhin erkannt und beseitigt werden, und es ist auch künftig Neuland zu betreten. Das gilt nicht nur für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch für die bereits untersuchten Zeitabschnitte.

Mit den vorliegenden Ausführungen, vor allem mit dem Kapitel „Hofnotisten-Synopse“, soll nicht nur eine Hilfe beim Bestimmen der bereits bekannten Schreiber in einzelnen Dresdner Musikmanuskripten angeboten werden, unabhängig von deren gegenwärtigem Aufenthaltsort, sondern durch vereinzelte Analyse-Beispiele auch eine Anregung zum Gewinnen fortführender Erkenntnisse und zur „Enttarnung“ der noch anonymen Schreiber.

Von einer Dresdner Schreiber-Schule sprachen erstmals Denes Bartha und László Somfai in ihrem Buch *Haydn als Opernkapellmeister* (Budapest 1960), ohne damals einen Namen zu den von ihnen abgebildeten Schriften zu wissen. Die Wiedererkennbarkeit typisch Dresdnerischer Notistenschriften wird weiterhin dabei mithelfen, sie auch an fremden Orten zu bestimmen; die hier vorgelegte Arbeit könnte, vor allem mit ihren Abbildungen, manche künftige Analyse erleichtern.

¹⁷² Beispiele: Mus.2-Q-1,6 (anonym: Grundig, früh), Mus.2190-N-1,1 (Conti: Morgenstern, „D“-Form früh).

III.3. Chronologische Folge der Hofnotisten mit Anstellungs- und gesamter Tätigkeitszeit

(H = angestellter Hofnotist, L = Lohnnotist, N = Notist im Nebenamt, P = Prädikaträger)

J. J. Lindner (N)	ca.1680 – 1733 (†)	163
J.-B. Prache du Tilloy (N)	1699 – 1734 (†)	168
J. W. Schmidt (N)	1709 – 1728 (?) (1744 †)	172
G. Personelli (N)	ca.1719 – 1728 (†)	167
J. G. Morgenstern (L)	ca.1720 – ca.1757	163
J. G. Grundig (L/H)	ca.1725 1733 – 1773 (†)	147
J. G. Kremmler I (L/H)	ca.1730 1733 – 1759 (†)	154
G. Chr. Balch (L/H/L)	ca.1750 1754 – 1764 1785 (†)	141
M. Schlettner (L/H)	ca.1750 1754 – 1792 (†)	170
L. Butz (P)	ca.1750 (1755 – 1757?)	144
C. G. Uhle (L/H)	ca.1750 1758 – 1784 (†)	173
J. L. Kremmler II (L/H)	ca.1758 1760 – 1800 (†)	156
J. G. Haußstädler (L/H)	ca.1750 1764 – 1769 ca.1800 (†)	150
C. S. Zinnert (L/H/L)	? 1764 – 1769 ca.1783 (†)	175
Chr. G. Dachzelt (Adjunctus/H)	? 1769 1773 – 1804 (†)	145
J. Schlettner jun. (L)	(ca.1781 – 1788, †)	169
Chr. F. Funke (L/H)	ca.1780 1784 – 1799 (†)	146
J. G. Kremmler III (L/H)	? 1792 – 1834 (†)	157
Chr. G. Böhme (H)	1800 – 1824 (†)	143
J. Chr. Beck (L/H)	vor 1790 1800 – 1825 (1828 pens., †?)	142
J. Chr. Zucker (L)	ca.1780 1805 – 1814 (†)	176
Chr. A. Gutmacher (L/H)	ca.1784 1814 – 1822 (†)	149
J. A. Hieronymus (P)	1799 – (nach 1804?)	152
St. Kremmler IV (Assistent)	1810 – 1816 (?)	158
C. G. Kretzschmar (L)	(mindestens 1817 – 1826)	161
J. G. Lauterbach (L)	(mindestens 1817 – 1826)	162
F. A. Händler (L/H)	seit mindestens 1817 1822 – 1831 (pens. wegen Wegfalls der Planstelle) ?	150
F. W. Lauterbach (Hilfsschreiber s. Vaters)	(ca.1817 – ca.1825)	161
A. L. Weisse (Assistent/H)	? 1824 – 1843 (†)	175
J. C. A. Klemm (Assistent/H)	ca.1815...1825 – 1828 – 1857 (†)	153
J. F. Stenke (L/H)	1821 (?) – 1834 – 1860 (†)	172
G. A. Ost (H)	? 1844 – 1849 (†)	167
A. L. Kremmler V (L/H)	ca.1822 1849 – 1862 (entlassen; †1892)	159
<hr/>		
F. Kießling (L)	ca.1870 – 1896 (†)	153

III.4. Dresdner Hofnotisten-Synopse

Vorbemerkungen

Das Schema eines jeden Schreiber-Artikels bietet, je nach Verfügbarkeit,

- a) knappe Angaben zur Vita und beruflichen Leistung, ggf. Hinweise auf weiterhin bestehende Wissenslücken,
- b) Nachweise von relevanten Archivalien sowie, in chronologischer Folge, von Studien, die den betreffenden Notisten einschlägig behandeln (hierbei Kurzzangaben zum jeweiligen die Schrift betreffenden Erkenntnisstand),
- c) soweit nachweisbar, einige Musterbeispiele für Arbeiten des Notisten und zwar, soweit möglich, unter Verzicht auf Musikquellen, die bezüglich ihrer Schreiber bereits anderweitig analysiert worden sind. Der besseren Übersichtlichkeit halber werden hypothetisch ermittelte Schreiber vorwiegend mit ihren eventuellen Namen angeführt, unter Einräumung der künftigen Notwendigkeit einer Korrektur.

III.4.1. Alphabetische Folge der bekannten Namen

BALCH, George Christoph: *?; Hofnotist 1754 bis 1764; anschließend Kontrabassist der Kapelle und (Lohn-)Notist bis †14.10.1785.

1753/54 befand er sich wohl im Dienst des Grafen Brühl und gelangte von dort in das Notistenamt. Laut Hasses Einstellungsantrag von 1754 hatte er sich damals schon längst als zum Schreiben „geschickt“ erwiesen. – Als Kapellmitglied bewarb er sich 1773 um die frei werdende Stelle des Instrumenten-Inspectors, „damit ich das [infolge allgemeiner Gehälterreduzierung] *verlorne* [Gehaltsquantum] *wieder erhalte*“, allerdings vergeblich. Statt dessen hatte er wohl das Amt eines Notenwarts inne: Titelangaben von ihm oder Vermerke zur Zahl vorhandener Stimmen sind auf zahlreichen älteren Titelumschlägen von Instrumentalmusik zu finden (siehe z.B. auf der Titelseite von Morgensterns Vivaldi-Kopie Mus.2389-O-70a, s. Abb. III.123a, die Nr.,,26“ und Angabe „St[immen].14“; Titel zu Pisendels vl conc.-Stimme des Concerto in A von Cattaneo Mus.2468-O-2, desgl. zum Concerto in F, Mus.2468-O-6 u.ö.).

Balch führte bis zu seinem Tod die Registratur über die „Pillnitzer“ Orchesterbearbeitungen von Opern¹⁷³ der jeweiligen Spielzeit in zwei *thematischen Katalogen* (Bibl.Arch. III Hb787a und 787b¹⁷⁴) und fertigte seit Anfang, d.h. 1765, die Stimmen selber an (Schreiberwechsel innerhalb der Sammlung XXXI: nach Naumanns *Tutto per amore*, aufgeführt 1785).

D-Da: Einstellungsjahre für den Notisten und den Kontrabassisten sowie Sterbedatum im Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.910/3, 83 (Gesuch des Kapellmusikers um Gehaltsaufbesserung vom 4.4.1771); Loc.910/4, 24 (Antrag auf Instrumenteninspektorstelle vom 21.3.1773).

LANDMANN 1999: S.28, 34 (identifiziert); Abb.14, 15.

LANDMANN 2002: (nicht behandelt).

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.137f.

¹⁷³ Siehe O.Landmann: Naumann und die Dresdener Hofkapelle – eine Wechselwirkung. – In: J.G.Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18.Jahrhunderts. Hrsg.v.O.Landmann u. H.-G.Ottenberg. – Hildesheim etc.2006. Darin S.9f. – „Amtliche“ Erwähnungen der offenbar für Pillnitzer Tafelmusiken bestimmten Opernbearbeitungen sind bisher nicht gefunden worden, so daß unbekannt ist, wer die Vokalpartien für Oboe eingerichtet hat und wer hierfür eine Vergütung bekam; auch Balch als Notist der Sammlung ist anscheinend nicht aktenkundig.

¹⁷⁴ Im zweiten Katalog reichen Balchs Einträge bis zu Seydelmanns *Villanella di Misnia*, der vorletzten Oper des Jahres 1784, die vermutlich im Frühjahr 1785 bearbeitet wurde – kurz vor Balchs Ableben.

KOLLMAR 2006: S.67,70,80 (B. wird 1753f. als „Musicus“ in den Rechnungsbüchern des Grafen Brühl erwähnt).

Kopien-Nachweise

Mus.2468-O-4 (Cattaneo, *Concerto in F*, Partitur): sehr frühe Schriftformen, auffällig „sächsische“ Orthographie („Cadanio“ statt „Cattaneo“, „Cempalo“ statt „Cembalo“).

Mus.2159-E-8a (Lotti, *Credidi*), 1.Stimmensatz (ca.37x23cm), a) *P e r s o n e l l i*: C,A,T,B,T-vla,org, b) *R i s t o r i*: vl 1, 2, c) *Q u a n t z*: T-vla,vlc,b,tiorba, d) Zelenka- *S c h r e i b e r* Z S 2: vl 1, 2; nachgefer-tigte Stimmen (35,5x22cm) von *B a l c h* (Frühform): Srip, Arip, Trip, Brip, vl 1, 2, ob 1, 2, fag(2x).

Mus.2477-E-36 (Hasse, *Ut sole fulgenti*): nachkopierte Stimmen vl 1, vl 2, vlc, vielleicht zur Besetzungsvergrößerung ab Hofkirchenweihe 1751.

Mus.2477-F-81 (Hasse, *Il Re pastore*, 1755; wohl Besitz der Maria Antonia Walpurgis, in geätzten Leder-bänden mit breiten Deckel-Randbordüren, Zierrücken und Goldschnitt): Muster für Zusammenarbeit aller 4 Hofnotisten: vol.1 samt Titel von *B a l c h*, vol.2 von *S c h l e t t n e r* geschrieben, vol.3: p.1-56 von *G r u n d i g*, p.57–100 von *K r e m m l e r* I (die Schreiber wechseln inmitten der Aria III/6!).

Mus.2477-F-35 (Hasse, *Didone abbandonata*): wohl um 1760 geschrieben, vielleicht für Warschau (Mittelfalze bei fast allen Blättern der 3 vol. deuten auf einen Postversand der damals noch ungebundenen Abschrift).

Mus.3406-F-1 (Boroni, *L'Amore in musica*, 1765): in vol.II und III Noten und Schlüssel; hingegen Buchstabenschrift sowie der komplette vol.I von Haußstädler.

Mus.1-F-125 („Pillnitzer Opernbearbeitungen“ in Orch.-Stimmen): Slg.I bis XXXI (1765–1785).

Hierzu Abb.: I.16., I.17., III.1. bis III.6.

BECK, Johann Christoph: *ca.1755¹⁷⁵, †?; Hofnotist von 1800 bis 1827 (1825). Nachfolger des verstorbenen Funke.

Mit Notistenarbeiten begann er wohl schon in den 1780er Jahren; nachweisbar ist er seit Anfang der 1790er Jahre; zudem war er privat für Johann Gottlieb Naumann tätig.¹⁷⁶ Für die Anstellung Becks, der bereits „*bey überhäufte Arbeit den angestellten Notisten beygestanden*“, setzten sich „*sämmtliche Capellmeister nebst dem Entrepreneur [der Italienischen Oper] Bertoldj*“ ein.¹⁷⁷ – Nach einer zweiten Augenoperation 1825 erblindet, wurde er zunächst normal weiterbezahlt und am 2.1.1828 pensioniert.¹⁷⁸

Er schrieb die *thematischen Kataloge* zu Kirchenmusikwerken Johann Gottlieb Naumanns (Bibl.Arch.III Hb 790b) und Joseph Schusters (Bibl.Arch.III Hb 791ba).

D-Da: Einstellungs- und Pensionierungsjahr im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden; Notenschrift-Beispiel für seine Bewerbung als Hofnotist im Jahre 1800 in Loc.911/5,281f (Kl.-A. der Aria I/6 aus *Protesilao* von J. G. Naumann; siehe auch ROSENMÜLLER 2002, S.96).

Loc.15147/1, 420f: bei dem Bittschreiben vom 19.11.1825 um finanzielle Unterstützung für die nötige zweite Augenoperation (die zur gänzlichen Erblindung führte) ist nur noch die krakelig gewordene Unterschrift eigenhändig.

ONGLEY 1992: S.80f (besprochen als „Court Copyist 1“, keine Fährte zu Beck); Abb.S.97.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.150,154,157,160 (Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung, keine Abb.).

¹⁷⁵ Beck erwähnt am 19.11.1825 sein Augenleiden „*bey herangestiegenen[!] 70.jährigen[!] Alter*“ (D-Da, Loc. 15147/1, f.420^v).

¹⁷⁶ BEMMANN S.487.

¹⁷⁷ D-Da, Loc.911/5, f.280^r (bei ROSENMÜLLER 2002 mit einem – hier berichtigen – Lesefehler zitiert).

¹⁷⁸ D-Da, MfV 14432, f.41^v.

WeGA I/2 1999: Tafel Xa (als Anonymus).
 LANDMANN 1999: S.29-31 (mit Identifizierung); keine Abb.
 LANDMANN 2002: S.57; Abb.28 .
 ROSENMÜLLER 2002: S.95-97 (Sonderkapitel zu Beck); Abb.29.

Kopien-Nachweise

- Mus.3481-F-503a (Paisiello, *L'Amor contrastato*, Stimmen 1790): Atto I und II jeweils getrennt geheftet, Atto I von F u n k e und B e c k geschrieben, Atto II von K r e m m l e r III, z.T. unter Mitwirkung von K r e m m l e r II. In Atto I teilweise Ablösung Funkes durch Beck, teilweise auch vollständig Beck's Schrift; in Atto II bei vl 2₂, cor 1, cor 2 nur Titel von Kremmler III, Inhalt von Kremmler II.
- Mus.3258-F-506 (Guglielmi, *La Pastorella nobile*): Einlage von Mattia Vento in II/1, ca.1791 geschrieben von B e c k .
- Mus.3549-E-526 (Schuster, *Offertorium in Paschate „Angelus Domini descendit“*, s.d.): Haupt-Stimmensatz von B e c k ; S r i p und 4mal vl 1 von K r e m m l e r III; je 3 T r i p und B r i p sowie einige b-Stimmen von Z u c k e r ; 4mal vl 2, je 1mal vla und b von B ö h m e , org von G u t m a c h e r ; spätere T 1 und vlc von K r e m m l e r V, vl 2 von K l e m m .
- Mus.3258-F-503a (Guglielmi, *La Lanterna di Diogene*, Stimmen 1796):
- Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797¹⁷⁹): F u n k e : S1,T1,B1, vl1,2,org, obl,2,fag1,2,cor2; „ x 2 “ : vl1(5x), vla; K r e m m l e r III : Trip,Brip(je 3x),vl2(3x),vla; K r e m m l e r II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); B e c k : vlc e vne(2x); (spätere Ergänzungen) K r e m m l e r V (sehr früh): cor 1; K l e m m : vl2(2x).
- Mus.3549-E-578a (Schuster, *Regina coeli* von 1788; Stimmen wohl um 1800): von B e c k : Umschlag titel; S1,A1,T1,B1,vl1,2,vla,org,obl,2,fag1,2,cor1,2; von K r e m m l e r III : Srip(3x),vl1(5x); von Z u c k e r : Arip(3x),vla, (nur Kopftitel und Stimmbez., alles weitere von unbekanntem Helfer:) vl2(4x); von B ö h m e : Trip,Brip(je 3x),vlc,cb(je2x), vne e vlc; (wesentlich später, wohl K l e m m :) vla, vlc e b.
- Mus.4516-F-501a (Orlandi, *L'Avaro*, 1816): Vokalstimmen von Z u c k e r und G u t m a c h e r , Orchesterstimmen zusammengeheftet aus Einzelteilen von B e c k , Gutmacher und Zucker; kleine Einfügungen von B ö h m e .
- Mus.4104-F-508 (Mayr, *Le due giornate*, 1816): italienische Partiturskopie, in Dresden überwiegend mit neu geschriebenen Rec.-Szenen und einzelnen Nummern durchsetzt: Scene I/1-5 und Nr.5 von B e c k , weitere Rec. und Aria Armando von B ö h m e (Textmarke über Beginn Finale von Gutmacher); Scene in Atto II von Böhme; Scene III/1-5 und Coro III/2 von G u t m a c h e r , Beginn Finale von Böhme, Forts. von Gutmacher, folgender Hauptanteil von italienischer Hand.
- Mus.4105-F-505a (Méhul, *Hélène*, 1817): von B e c k jeweils 2.Akt Helene, Anna, Moritz, Gouverneur sowie vl 1₁(kpl.), vlc/b (1.Teil), cor 1, 2 (kpl.); von B ö h m e vl 1₂, vlc/b, cl 1, fag 2; von G u t m a c h e r jeweils 3.Akt Helene, Anna, Bastian, Edmund, Moritz, Gouverneur; von K r e m m l e r III jeweils 1.Akt Helene, Bastian, Moritz sowie vla (kpl.); Schreiber der weiteren Stimmen und Stimmteile nicht bekannt.
- Mus.3950-D-7 (Winter, *Missa in c*, 1817/18<s. bei Böhme>): von B e c k die b- und sämtliche Bläser- Stimmen zum *Gloria*, Ripieni und Streicher zum *Sanctus* sowie teilweise zusätzlich zum *Benedictus*.
- Mus.3908-F-504a (Kauer, *Das Donauweibchen, II.Teil*, 1821): (nicht ermittelter Schreiber): Hulda, Kasper, vl 1_{1,3}, vl 2₃, fag; K r e m m l e r IV: Minnewart, Fuchs, vl 1₂, vl 2₂, fl 1, ob 1; K r e m m l e r V: Lilli; B e c k : b₂, cl 1, tr 1, 2; G u t m a c h e r : vl 2₁, Einlagen in vl 2_{1,2}, vla, b₁, fl 1, 2; K r e m m l e r III: b₁; K l e m m : hrp(fragm.), Einlagen in vl 1_{1,2}, vla; f r e m d (z.T. Hilfsschreiber): vla, fl 2, ob 2, cl 2, cor 1, 2, timp, Einlage zu vl 2₁.

Hierzu Abb.: II.28., III.7. bis III.15., III.31.

BÖHME, Christian Gottlieb: *?; Hofnotist vom 1.8.1800 bis †17.3.1824.

„Seit dem Monat Martii 1794 bey dem Feld Proviant Amte angestellet gewesen und als Feld Proviant Officiant mit im Felde gedienet“, wurde für ihn eine „beßere Versorgung“ gewünscht und bei den Hofnotisten gefunden, wobei die Kapellmeister ihm – neben Zucker – unter allen Bewerbern „vorzüglich die zu einen[!] Hof Notisten erforderlichen Kenntniße und

¹⁷⁹ Lt. BEMMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

Fähigkeiten“ attestierten (Loc.911/5, 354ff). Wann und wie er sich diese Kenntnisse erworben hat, ist nicht bekannt. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Schrift Gutmachers, bei dem er in die Lehre gegangen sein könnte, fällt auf. – Er trat die Nachfolge des verstorbenen Kremmler II an.

Seine Tätigkeit wurde von VEIT/ZIEGLER 1996 beschrieben, seine Schrift durch ROSENMÜLLER 2002 identifiziert. Anhand der dort abgebildeten Schriftproben konnten Böhme einige weitere Kopien im Dresdner Bestand zugewiesen werden, doch steht ein umfassenderes Bild von seinen Schreibleistungen noch aus. Besonderes Charakteristikum: Sein F-Schlüssel „steht“ auf der zweitobersten Linie des Notensystems, doch der Doppelpunkt reicht auf die dritte Linie hinab.

D-Da: Einstellungs- und Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.

Loc.911/05 enthält die mit Böhmes Bewerbung 1800 verbundenen Vorgänge, aber kein Bewerbungsschreiben.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.151,154,160f. (Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung, keine Abb.).

BURDE 2000: S.44 (unter Berufung auf A.Rosenmüller); Abb.17.

ROSENMÜLLER 2002: S.77–81 (Sonderkapitel zu Böhme; mit Identifizierung); Abb.15, 21–23.

Kopien-Nachweise

Mus.3549-E-578a (Schuster, *Regina coeli* von 1788; Stimmen wohl um 1800): von B e c k : Umschlagtitel; S1,A1,T1,B1,v11,2,vla,org,ob1,2,fag1,2,cor1,2; von K r e m m l e r III : Srip(3x), v11(5x); von Z u c k e r : Arip(3x),vla, (nur Kopftitel und Stimmbez., alles weitere von unbekanntem Helfer:) v12(4x); von B ö h m e : Trip,Brip(je 3x),vlc,cb(je2x), vne e vlc; (wesentlich später, wohl K l e m m :) vla, vlc e b.

Mus.4516-F-500a (Orlandi, *L'Avaro*, aufgeführt 1816): von Böhme kleine Einfügungen.

Mus.4104-F-508 (Mayr, *Le due giornate*, 1816): italienische Partiturskopie, in Dresden überwiegend mit neu geschriebenen Rec.-Szenen und einzelnen Nummern durchsetzt, Scene I/1-5 und Nr.5 von B e c k , weitere Rec. und Aria Armando von B ö h m e (Textmarke über Beginn Finale von Gutmacher); Scene in Atto II von Böhme; Scene III/1-5 und Coro III/2 von G u t m a c h e r , Beginn Finale von Böhme, Forts. von Gutmacher, folgender Hauptanteil von italienischer Hand.

Mus.4105-F-505a (Méhul, Helene, 1817): von B e c k jeweils 2.Akt Helene, Anna, Moritz, Gouverneur sowie v1 1₁(kpl.), vlc/b (1.Teil), cor 1, 2 (kpl.); von B ö h m e v1 1₂, vlc/b, cl 1, fag 2; von G u t m a c h e r jeweils 3.Akt Helene, Anna, Bastian, Edmund, Moritz, Gouverneur; von K r e m m l e r III jeweils 1.Akt Helene, Bastian, Moritz sowie vla (kpl.); Schreiber der weiteren Stimmen und Stimmteile nicht bekannt.

Mus.3950-D-7 (Winter, *Missa c moll*¹⁸⁰): zum *Kyrie*: b-Stimmen; zum *Gloria*: v1 1, 2(2x),vlc, cb e vlc, cb; mitbeteiligt vorwiegend K r e m m l e r III und B e c k ; incl.

Einzelne nachkopierte Stimmen v1, vlc/vne, org z.B. bei Schuster, Mus.3549-D-505 (hier für das Gesamtwerk), -E-526, -528, -534, -577a.

Hierzu Abb.: III.16. bis III.20.

BUTZ, Leonhard: *?, †; als Hofnotist „Putz jun.“ in den Jahrgängen 1756 und 1757 des HStCal geführt.

In demselben Schreiben, in welchem Hasse 1754 die Anstellung der Notisten Balch und Schlettner beantragte, schlug er auch die Erteilung eines „Survivance-Décret“ für Butz vor.¹⁸¹ Zu Butz sind bisher keine weiteren Aktenvorgänge zu finden gewesen und auch nur ein einziger Vermerk in den katholischen Hofkirchenbüchern: Im Taufbuch ist unter dem 4.6.1750 „Josephus Leonardus Putz. Notista“ als Pate eingetragen. Zu diesem Zeitpunkt müßte der Genannte wohl mindestens 16 Jahre alt gewesen, also spätestens 1734 geboren

¹⁸⁰ Wohl 1817/18 kopiert, siehe VEIT/ZIEGLER 1996, S.152; der „abrechnende“ Notist Gutmacher ist kaum vertreten.

¹⁸¹ Siehe Kapitel I, Anm.3.

sein. Es bietet sich an, in ihm einen außerhalb Dresdens zur Welt gekommenen (ältesten?) Sohn des Kirchen-Compositeurs Tobias Butz (ca.1692–1760) zu vermuten, von welchem in Dresden zwischen 1736 und 1748 fünf Söhne und zwei Töchter getauft wurden. Auch in anderen Zusammenhängen erscheint der Name Tobias Butz in den Kirchenbüchern und im Jesuiten-Diarium (ab 1723) häufig bis zum Tod des Kirchen-Compositeurs am 14. und dem seiner Frau am 19.1.1760; zur Vita des Notisten geben sie keine weitere Auskunft. Leonhards Wirken dürfte etwa die Jahre 1751–1757 umfaßt haben. Zur Zeit ist keine der noch anonymen Schriften besonders geeignet, ihm zugewiesen zu werden, auch nicht diejenige von → „Copyist x 5“.

D-Da: Survivance-Dekret 1754 im „Spezialregister“ nachgewiesen.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.

LANDMANN 1999: S.28, 30 (zu Buz und x 5); Abb.33.

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.137f., 143f.(Erwägung der Identität mit „AnonH1“; siehe aber Haußstädler).

Kopien-Nachweise

(noch nicht möglich)

keine Abb.!

DACHSELT, Christian Gottlieb: *16.12.1737; Hofnotist 1.11.1773 bis †12.12.1804.

1769, kurz vor Grundigs Tod, dessen „*Adjunctus*“ geworden, ist er gleichzeitig („um 1769“) in Dresden als Organist an der Waisenhauskirche sowie bei der Deutschen Gemeinde der Johanniskirche belegt und von 1785 bis zu seinem Tod in gleicher Funktion an der Frauenkirche.¹⁸² – Wenn hier vorgeschlagen wird, „**Copyist x2**“ mit Dachselt gleichzusetzen, dann einerseits aufgrund von Anhaltspunkten aus dem Befund der Musikalien (Zeitraum, Vorliegen nicht nur von Stimmen, sondern auch Partituren, obschon bisher ohne Nachweis für mit Grundig gemeinsam angefertigte Arbeiten), andererseits wegen der, im Vergleich zu seinen vollamtlichen Kollegen, wahrscheinlich geringeren Kopierleistungen infolge seines Kirchendienstes. So zeigen auch die in den *Berechnungen* des Oberhofmarschallamts an ihn abgerechneten Kopien überwiegend andere Schreiberhände. Nahezu Beweiskraft für die Gleichsetzung „x 2“ = Dachselt kommt schließlich der Tatsache zu, daß Dachselt seine Bewerbung um die Adjunction bei Grundig nicht selbst schrieb, sondern – samt Unterschrift – von Haußstädler hat schreiben lassen: Falls er befürchtete, daß seine eigene Handschrift abgelehnt werden würde, so wirkt das anhand der zwar deutlichen, aber etwas groben, nicht besonders Dresden-typischen „x2“-Schrift durchaus verständlich. Sein Plus mag in sehr guten musiktheoretischen und musikpraktischen Kenntnissen bestanden haben, die ihm ein rasches und zuverlässiges Arbeiten ermöglichten.

D-Da: Einstellungs- und Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.

Die Bewerbung um Adjungierung bei Grundig vom 7.1.1769 in Loc.910/2, 53f stammt, samt Unterschrift, von der Hand Haußstädlers.

ONGLEY 1992: S.83, 87 (als „Court Copyist 3“ mit Vermutung Dachselt); Abb. S.100.

LANDMANN 1999: S.30 (als „Copyist x2“), Abb.29-30 (desgl.).

¹⁸² Reinhard Vollhardt : Geschichte der Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899, S.77,85,87. – HAYMANN schreibt S.353: „*Chr.Gottlieb Dachselt starb als Organist der Frauenkirche und Hofnotist, um Weihnachten 1804, und war zu Camenz am 16.Dec.1737 geboren. Er war ein Schüler des großen Orgelspielers, des Hoforg. und Capelldirectors, Jo. Christoph Richter's ...*“.

ROSENMÜLLER 2002: S.100f. (erwähnt ihn als Adjunctus Grundigs; keine Schriftzuordnung); keine Abb.

SCHMIDT-HENSEL 2004: zu Dachzelt: S.135 (erwähnt ihn als Adjunctus Grundigs; keine Schriftzuordnung); keine Abb.; zu „x2“: S.141f (Nachweis bis 1783 = Messe g moll); Abb.7a/b.

Kopien-Nachweise (hypothetisch)

Mus.2477-F-9 (Hasse, *Cleofide*): Part. in 3 vol., eine der späten Hasse-Abschriften, die Friedrich August III. sich von verschiedenen Hofnotisten ca.1775 anfertigen und in die für ihn typischen Franzbände binden ließ (Einband im vorlieg. Fall Kriegsverlust, Rotschnitt noch vorhanden).

Mus.2477-D-53,1 bis -53,5 (Hasse, *Missa Es dur*, 1779): Original-Stimmenmaterial, für jeden Messenteil gesondert. Hauptstimmensätze zu *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus* von Schlettner, zum *Credo* von Uhle; von Uhle weiterhin Tuttistimmen zu *Sanctus* und *Agnus*; von Kremmler II: sämtliche Ripien-Stimmen sowie die meisten vl 1 tutti und einzelne weitere Orch.-Stimmen; von x 2 (Dachzelt): überwiegender Teil der Streicher-Tutti-Stimmen, dazu die meisten fag-St. und ob 1 für *Gloria* und *Sanctus* (Kopftitel zu ob 1, 2 *Sanctus* von Uhle); von Funke: tr 1, 2, timp (*Credo*); von Kremmler III, nach 1779 (noch ungelent): je 1x vl 1 (*Kyrie, Gloria*), noch später: vl 1, 2 (*Gloria*).

Mus.3796-F-6 (Salieri, *La Scuola de'gelosi*, 1781 abgerechnet an Dachzelt): vol.I kpl. von „x 2“ (Dachzelt), Titel von Funke; vol.II: bis incl. Aria II/3 von Schlettner, ab Rec.II/4 bis Rec.II/9 Noten und Schlüssel von „x 2“, Buchstabenschrift von Funke; ab S.145 alles weitere kpl. von Funke.

Mus.3480-F-42a (Naumann, *Amore giustificato*, 1792): von „x 2“ nur je 1 vl 1, 2, vne; alles weitere von Funke, Kremmler II, Schlettner).

Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797¹⁸³): Funke: S1,T1,B1, vl1,2,org, ob1,2,fag1,2,cor2; „x 2“: vl1(5x), vla; Kremmler III: Trip,Brip(je 3x),vl2(3x),vla; Kremmler II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); Beck: vlc e vne(2x); (später:) Kremmler V (sehr früh): cor 1; Klemm: vl2(2x).

Mus.3549-E-532 (Schuster, *Mirabilis Deo, C dur*, s.d.): Orch.-Hauptstimmensatz von Funke, Ripien- und Tuttistimmen von „x 2“ (2x S rip, 2x A rip, 4x vl 1), Kremmler III und Kremmler II (alle übrigen); jüngere Stimmen von Beck und Klemm.

Hierzu Abb.: I.33., II.27., III.21. bis III.26.

FUNKE, Christian Friedrich: *ca.1760; Hofnotist (1.4.)1784 bis †18.12.1799.

Als Stiefsohn des Notisten Uhle von diesem offenbar ausgebildet und zeitig zur Unterstützung herangezogen, wurde er von ihm als sein Nachfolger erbeten. Funke erhielt die Stelle in Konkurrenz zu Haußstädler; er wirkte später dann als Vorbild z.B. auf Beck und Kremmler III. In Fortsetzung der Katalogisierungs- und Archivierungsarbeiten seines Stiefvaters beschriftete er *Umschlagetiketten* für Hofkirchen-Stimmensätze und fertigte u.a. einen *thematischen Katalog* von Kirchenkompositionen Seydelmanns an (Bibl.Arch.III Hb 790a).

D-Da: Einstellungs- und Sterbedatum sind im „Spezialregister“ nachgewiesen.

Probe seiner Handschrift: Loc.911/5, f.134f (Gratifikationsgesuch 5.3.1799 und beiliegendes ärztliches Attest). – Loc.910/8, 21: Annahme Funkes als Hofnotist nach Uhles Tod, Anordnung vom 20.3.1784.

ONGLEY 1992: S.81f. (als „Court Copyist 2“ behandelt; Funke wird nur neben anderen Schreibern in Erwägung gezogen); Abb. S.99.

LANDMANN 1999: S.29f. (Identifizierung); Abb.25.

LANDMANN 2002: S.56; Abb.27.

ROSENMÜLLER 2002: S.90–95 (Sonderkapitel zu Funke); Abb.14.

¹⁸³ lt. BEMMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

Kopien-Nachweise

- Mus.3273-F-4 (Sarti, *Le Gelosie villane*, 1778¹⁸⁴): Partiturskopie von U h l e , doch die Finali I und II sind von F u n k e geschrieben, mit Ausnahme der durch Uhle hinzugefügten Buchstabenschrift.
- Mus.3796-F-6 (Salieri, *La Scuola de'gelosi*, 1781 abgerechnet an Dachselet): vol.I kpl. von „ x 2 “ (D a c h s e l e t), Titel von Funke; vol.II: bis incl. Aria II/3 von S c h l e t t n e r, ab Rec.II/4 bis Rec. II/9 Noten und Schlüssel von „ x 2 “, Buchstabenschrift von F u n k e; alles weitere (ab S.145) kpl. von Funke.
- Mus.3550-F-503a (Seydelmann, *La Villanella di Misnia*, 1784): Hauptschreiber sind F u n k e (jeweils Atto I) und H a u ß s t ä d l e r (jeweils Atto II); mitbeteiligt in Atto I: x 4 (Joseph Schlettner) (jeweils Schlußteile von vl 1_{2,3} und b sowie – außer Titelseite – gesamte fl 1, 2, ob 1, 2, fag, cor 1, 2); in Atto II: G u t m a c h e r (jeweils komplette vl 1₁₋₃ und vl 2₂).
- Mus.3549-F-506 (Schuster: *Lo Spirito di contraddizione*, 1785): Noten und Schlüssel ab Quintett II/7 bis 1.Hälfte Finale von „ x 4 “ (Joseph Schlettner?), Buchstabenschrift und die komplette Niederschrift aller weiteren Teile von F u n k e .
- Mus.3549-F-506a (Schuster, *Lo Spirito di contraddizione*, 1785): von F u n k e stammen der Hauptanteil an allen Stimmen (bei tamb/piatti/triang nur Titel) und die Zweitfassung der Polacca, von S c h l e t t n e r das Finale I in vl 1₃, vl 2₁ und b, das Finale II in b und allen Bläsern; von „ x 4 “ (J. S c h l e t t n e r?) das Finale I in vl 1₂ und 2₂, das Finale II in vl 1₁₋₃ und vl 2₁₋₂, vla 1+2; von H a u ß s t ä d l e r das Finale II in vl 2₂₋₃ sowie Aria I/4 in vl 1₂ und ein Teil der Aria I/2 in vl 1₃. Aufteilung der Stimme vl 2₃: bis Ende Atto I = Funke; Atto II/1 = Funke, II/2-6 = Haußstädler, II/7 bis Beginn II/8 = Funke, Fortsetzung II/8 = „x4“, Finale II = Haußstädler.
- Mus.3550-F-501 (Seydelmann, *Il Mostro*, Dirigierpartitur von 1786): vol.1, S.1–16 = F u n k e , S.17 bis Ende Introd. = x 4 + F u n k e , anschließend Funke bis I/14; Finale I = x4+Funke, Anhang „Timpani Trombe e Flauti per il Coro antecedente“ von x4 allein; vol 2 komplett von H a u ß s t ä d l e r. (x4+Funke bedeutet: Notenschrift mit Schlüsseln von x4, gesamte Buchstabenschrift von Funke.)
- Mus.3481-F-503a (Paisiello, *L'Amor contrastato*, Stimmen 1790): Atto I und II jeweils getrennt geheftet, Atto I von F u n k e und B e c k geschrieben, Atto II von K r e m m l e r III , z.T. unter Mitwirkung von K r e m m l e r II. In Atto I teilweise Ablösung Funkes durch Beck, teilweise auch vollständig Beck's Schrift; in Atto II bei vl 2₂, cor 1, cor 2 nur Titel von Kremmler III, Inhalt von Kremmler II.
- Mus.3549-D-505 (Schuster, *Messe* s.d.): Hauptstimmensätze für *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* von F u n k e , für *Credo* von Funke und K r e m m l e r III, für *Agnus* von Kremmler III; Ergänzungen von Kremmler III, K r e m m l e r II (bassi) und „ x 2 “ (Dachselet).
- Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797¹⁸⁵): F u n k e : S1,T1,B1,vl1,2, org, ob1,2,fag1,2,cor2; „ x 2 “ : vl1(5x), vla; K r e m m l e r III : Trip,Brip(je 3x),vl2(3x),vla; K r e m m l e r II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); B e c k : vlc e vne(2x); (nachträglich:) K r e m m l e r V (sehr früh): cor1; K l e m m : vl2(2x).

Hierzu Abb.: I.33., II.27., III.27. bis III.32.

GRUNDIG, Johann Gottfried: *1706(?); Hofnotist von 1733 bis †Okt.1773.

Für den Dresdner Hof, zunächst aber wohl privat für Pisendel und weitere Besteller tätig seit ca.1725, wurde Grundig neben Kremmler I zu einem der beiden Hauptschreiber in der Aera Hasse für die Musikalien der Hofkapelle und der kgl. Familie in allen Bereichen. Er wirkte als Vorbild auf seinen nebenamtlich tätigen Kollegen Morgenstern („D“) und darüber hinaus in einigen Einzelheiten auf die Hofnotisten bis gegen 1850. – Falls er der 1706 geborene Neffe des Dresdner Kreuzkantors Johann Zacharias Grundig ist,¹⁸⁶ der die berühmte Prachtabschrift der Chorpässionen von Heinrich Schütz und Peranda anfertigte,¹⁸⁷ könnte er bei diesem das Notenschreiben gelernt haben, ohne freilich dessen Kalligraphie zu erreichen. – Über den Werdegang Grundigs ist nichts bekannt.

¹⁸⁴ Unter dem 9.5.1778 durch v.Koenig an Uhle abgerechnet.

¹⁸⁵ Lt. BEMMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

¹⁸⁶ FECHNER 1999, S.78.

¹⁸⁷ Eine Lichtdruck-Reproduktion der Handschrift mit Kommentar von Wolfram Steude erschien in der Faksimile- Reihe *Musik der Dresdener Hofkapelle – Autographen und singuläre Abschriften*, hrsg. v.d. Sächsischen Landesbibliothek unter Leitung von O.Landmann, Leipzig 1981.

- D-Da: Nachweise über Einstellung und Tod im „Spezialregister“ erfaßt.
Proben seiner Handschrift: nicht gefunden; Identifizierung anhand des zeitweilig bei seinen Musikalien benutzten Schlußsignums „IGG“ sowie durch Indizienbeweis.
 Loc.709/4, 5^f: Indienstnahme 1733 (siehe bei Kremmler I); ebenda, f.142: Kgl. Verfügung vom 29.7.1738 *An das General-Accis-Collegium, daß [...] denen Notisten, Kremlern und Grundigen, jeden 100 thlr., als jährliche Besoldungs-Zulage [...] allergnädigst bewilliget worden.*
- HELLER 1965: S.92–106 („Schreiber A“ genannt); Abb.S.299–303.
 HELLER 1971: S.30–38 („Schreiber A“; Identifizierungsvorschlag „Lindner“ mit Wirkungszeit ca. 1710 bis Mitte der dreißiger Jahre; wirkliche Altersschrift nicht berücksichtigt); Abb. S.59–63 (S.59 und 63 mit „IGG“ im Schlußschnörkel).
 LANDMANN 1981b: S.32f. (Ausschluß der Zuordnung der Schrift an Lindner; weiterhin „A“).
 LANDMANN 1983: S.145f. („A“ mit Erwägung Grundigs anhand des von M. Fechner beobachteten Schlußmonogramms „IGG“; Unterscheidung der späten Schriften von „A“ und „D“ fehlerhaft!); Abb.21, 23 (Abb.22 ist „D“ zuzuweisen).
 FECHNER 1984: S.61 („A“; „Spätformen“ ab ca.1734 angesetzt).
 FECHNER 1988: S.781f. (Grundig wird anhand seines Schlußmonogramms „IGG“ für höchst wahrscheinlich angesehen, die Benennung „A“ jedoch nicht aufgegeben und die Schriftentwicklung nur bis etwa 1740 verfolgt.)
 LANDMANN 1999: S.26f. (Grundig wird, im Zusammenhang mit der Identifizierung Kremmlers, als „Schreiber A“ gesichert, die Trennung der späten Schrift von derjenigen des Schreibers „D“ aber noch nicht vollzogen); Abb.5,6,8 (Abb.7 zeigt nicht Grundig, sondern die mittlere Schrift von „D“).
 FECHNER 1999: S.78ff. (in „Grundig“ wird der 1706 geborene Neffe des Kreuzkantors J. Z. Grundig vermutet; Gliederung der behandelten Abschriften aus der Zeit ca.1730 bis ca. 1740 in 4 Entwicklungsphasen); 10 Abb.: S.149–158.
 BURDE 2000: S.38ff. („Grundig“); Abb. 7.1 bis 7.4 und 8.
 ROSENMÜLLER 2002: S.100 (Erwähnung).
 SCHMIDT-HENSEL 2004: S.134f., 137; Abb.2.

Kopien-Nachweise

- Mus.2-Q-1,6 (anon., lt.Ex. in D-SWl: Cattaneo¹⁸⁸, *Triosonate in A*, s.d.; St.): vl 1 von G r u n d i g (A 1), vl 2 und bc von Pisendel geschrieben, sämtlich auf einem 3-lune-Papier.
- Mus.2398-E-511 (Heinichen, *Confitebor* a moll; wohl kaum vor 1740 angefertigt): von G r u n d i g die 4 erhaltenen Reststimmen S,A,T,B.
- Mus.2455-D-6 (Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi*, F dur, s.d.): aus der ältesten Schicht überkommen die P e r s o n e l l i -Stimmen C, T, B, T rip, org. – Alles Weitere in überarbeiteter Fassung; von G r u n d i g , z.T. unter Einbeziehung Personellischer Stimmteilen: C rip, A rip; vl 1(2x), 2(2x), vla; früheste Schrift H a u ß s t ä d l e r s (mit Kopftiteln von Ristori): B rip, vlc rip, cb rip, fag(2x), cor 1, 2; früheste Schrift S c h l e t t n e r s : ob 1, 2 (jeweils mit Monogramm „M.A.S.“ auf den Titelseiten), (später:) vl 1, 2; von f r e m - d e r Hand (Stimmbez. Personelli): vlc, tiorba; andere fremde Hand: vla.
- Mus.2398-E-510 (Heinichen, *Magnificat* in F, s.d.): von „P e r s o n e l l i “: C,A,T,B(2x), Crip, Arip, Trip; vl 1,2, vla,vne rip,org; ob 2; Personelli + 2. S c h r e i b e r : ob 1; nur 2.Schreiber (Stimmbez.+ 1.Schlüssel jeweils Personelli): vl1,2, vla, vlc, tiorba (unbeziffert); von G r u n d i g (später, Schrifttyp „A5“): Srip,Arip,Trip,Brip,vl1(2x),2(2x),vne.
- Mus.2455-D-500 (Ristori, *Missa in C*, vor 1751): Hauptstimmensatz von K r e m m l e r I zusammen mit H a u ß s t ä d l e r (von diesem allein: 2x vl 2, in den anderen Stimmen zumeist *Kyrie* und *Gloria*); von G r u n d i g , wohl um 1751: Arip, Trip, Brip; um 1763 von K r e m m l e r II: vl 1, vlc, vne, von U h l e : vl2.
- Mus.2477-E-38 (Hasse, *Motetto „Alta nubes“*, s.d.): von K r e m m l e r I : S+b, tiorba, org, fag; von G r u n d i g : vl 1, 2 (je 3x), vla, ob 1, 2; von M o r g e n s t e r n : vla, vlc (Kopftitel von Kremmler), vne

¹⁸⁸ Laut freundlicher Auskunft von Herrn Sebastian Biesold, Dresden, für welche auch hier gedankt sei.

(beendet von Grundig), vne rip, fag. (Morgenstern auf dem Wege zu Form D6? Siehe LANDMANN 1999, Abb.4)

Mus.2477-F-58a und -58b (Hasse, *Il Natal di Giove*, 1749): sämtliche Stimmen, getrennt für Sinfonia und Festa teatrale, von Grundig auf einem tre-lune-Papier geschrieben!

Mus.2477-F-7a (Hasse, *Ezio*, 1755): Haupt-Stimmensatz in dickstrichiger Schrift, Typ „A5“ (der sich nicht mehr ändert).

Mus.2477-F-81 (Hasse, *Il Re pastore*, 1755; wohl Besitz der Maria Antonia Walpurgis, in geätzten Lederbänden mit breiten Deckel-Randbordüren, Zierrücken und Goldschnitt): Muster für Zusammenarbeit aller 4 Hofnotisten: vol.1 samt Titel von B a l c h , vol.2 von S c h l e t t n e r geschrieben, vol.3: p.1-56 von G r u n d i g , p.57–100 von K r e m m l e r I (die Schreiber wechseln inmitten der Aria III/6!).

Mus.2477-E-34 (Hasse, *Alma redemptoris mater*, im Gegensatz zu LANDMANN 1999 wohl einheitlich 1763 zu datieren): U h l e = A+b, vl 1, 2, vla, vlc, vlc rip, vne, org(bez.), ob 1, 2, fag 1, 2; G r u n d i g („A 5“) = vl 1(3x); K r e m m l e r II = vl 2(3x), vla.

Mus.3480-E-534 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, C dur, 1770, WV VII.6

<nach Bemann>): Zum ursprünglichen Hauptstimmensatz von Schlettner gehören Ripien- und Tutti-Stimmen von K r e m m l e r II und von G r u n d i g (= vla, je 2x vlc, vne, fag); jüngere Dubletten stammen von B e c k und K r e m m l e r III.

Hierzu Abb.: I.4. bis I.8., III.33. bis III.36.

GUTMACHER, Christian Adolph: *?; Hofnotist von 1814 bis †7.7.1822.

Erhielt 1804 das „*Praedicat*“ eines Hofnotisten, nachdem er, wie der Sachbefund zeigt, bereits ca.20 Jahre lang für die Hofkapelle Kopierarbeiten geliefert hatte. Er selbst bezeugt in seiner Bewerbung um das Prädicat Tätigkeit für die Italienische Oper seit 7 Jahren. Seine feste Anstellung gelang während des russischen Generalgouvernements, weil Morlacchi und F. A. Schubert davon den Fortgang der Hofkirchenmusik abhängig machten. Der König bestätigte später die Maßnahme.

Das Schriftbild Gutmachers zählt zu den ästhetisch ansprechendsten der Dresdner Schreibschule. Seine Buchstabenschrift wurde nachgeahmt von Chr. G. Böhme und besonders von J. G. Lauterbach, er selbst zeigt starken Einfluß von Haußstädtler, bei dem er gelernt haben könnte. Gutmacher schrieb das (als Grundlage für den Nachlaß-Ankauf dienende) „*Verzeichniß derer vom Hr. Capellmeister Schuster hinterlassenen Musikalischen Werke*“ (nichtthematisch; Bibl.Arch.III Hb 791b).

D-Da: Nachweise für Einstellungs- und Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.2427/7, 306f: Bewerbung um Prädicat, 2.9.1804;

Loc.909/7, 191: Brieftext der von Morlacchi und F.A.Schubert unterschriebenen und vom Fürsten Repnin eigenhändig genehmigten Bewerbungsunterstützung, 26.9.1814;

Loc.2427/7, 316: Text des *Décret* über das Hofnotistenprädicat, 29.12.1804.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.151,151,160 (Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung, keine Abb.)

WeGA I/2: Abb.-Tafeln IV, V, VIa, Va, VIb.

LANDMANN 2002: S.57,61 (Identifizierung); Abb.11,30,31.

ROSENMÜLLER 2002: S.97–99 (Sonderkapitel zu Gutmacher); Abb.30, 31.

Kopien-Nachweise

Mus.3550-F-503a (Seydelmann, *La Villanella di Misnia*, 1784): Hauptschreiber sind F u n k e (jeweils Atto I) und H a u ß s t ä d l e r (jeweils Atto II); mitbeteiligt in Atto I: x 4 (Joseph Schlettner) (jeweils Schlußteile von vl 1_{2,3} und b sowie – außer Titelseite – gesamte fl 1, 2, ob 1, 2, fag, cor 1, 2); in Atto II: G u t m a c h e r (jeweils komplette vl 1₁₋₃ und vl 2₂).

Mus.3946-F-8 (Martín y Soler, *Una cosa rara*, 1788), vol.I: Titel bis S.62 (Rec.I/4) sowie Text des letzten Rec. vor Finale (S.307-316) von F u n k e , alles weitere von G u t m a c h e r ; vol.II: S.1–33 und vereinzelte spätere Einträge von Funke, alles weitere auch hier von Gutmacher.

- Mus.4516-F-501 (Orlandi, *L'Avaro*, spätestens 1812): vol.I samt Einlagen von Z u c k e r , vol.II von -?- und G u t m a c h e r .
- Mus.4516-F-501a (Orlandi, *L'Avaro*, spätestens 1812): Vokalstimmen von Z u c k e r und G u t m a c h e r , Orchesterstimmen aus Einzelteilen von B e c k , Gutmacher und Zucker zusammengeheftet; kleine Einfügungen von B ö h m e .
- Mus.4657-G-3 (Morlacchi, *Cantata per solennizzare in giorno natalizio di... Alessandro Imperatore...di tutte le Russie, Dresda,...Dicembre 1813*): feine Reinschrift mit Ziertitel und Maroquin-Einband; S.5–32 und 51–110 (Ende) von G u t m a c h e r , Zwischentitel S.3 von -?-; S.33–50 von -?-.
- Mus.4104-F-508 (Mayr, *Le due giornate*, 1816): italienische Partiturskopie, in Dresden überwiegend mit neu geschriebenen Rec.-Szenen und einzelnen Nummern durchsetzt, Scene I/1-5 und Nr.5 von B e c k , weitere Rec. und Aria Armando von B ö h m e (Textmarke über Beginn Finale von Gutmacher); alle Scene in Atto II von Böhme; Scene III/1-5 und Coro III/2 von G u t m a c h e r , Beginn Finale von Böhme, Forts. von Gutmacher, folgender Hauptanteil von italienischer Hand.
- Mus.4105-F-505a (Méhul, Helene, 1817): von B e c k jeweils 2.Akt Helene, Anna, Moritz, Gouverneur sowie vl 1₁(kpl.), vlc/b (1.Teil), cor 1, 2 (kpl.); von B ö h m e vl 1₂, vlc/b, cl 1, fag 2; von G u t m a c h e r jeweils 3.Akt Helene, Anna, Bastian, Edmund, Moritz, Gouverneur; von K r e m m l e r III jeweils 1.Akt Helene, Bastian, Moritz sowie vla (kpl.); Schreiber der weiteren Stimmen und Stimmteile nicht bekannt.
- Mus.4689-L-2 (Weber, Kantate *Natur und Liebe*, 1818): Widmungskopie von Gutmacher.
- Mus.3908-F-504a (Kauer, *Das Donauweibchen, II.Teil*, 1821): (nicht ermittelter Schreiber): Hulda, Kasper, vl 1_{1,3}, vl 2₃, fag; K r e m m l e r IV: Minnewart, Fuchs, vl 1₂, vl 2₂, fl 1, ob 1; K r e m m l e r V: Lilli; B e c k : b₂, cl 1, tr 1, 2; G u t m a c h e r : vl 2₁, Einlagen in vl 2_{1,2}, vla, b₁, fl 1, 2; K r e m m l e r III: b₁; K l e m m : hrp(fragm.), Einlagen in vl 1_{1,2}, vla; f r e m d (z.T. Hilfsschreiber): vla, fl 2, ob 2, cl 2, cor 1, 2, timp, Einlage zu vl 2₁.

Hierzu Abb.: II.11., II.30., II.31., III.37. bis III.40.

HÄNDLER, Ferdinand August: *?, †?; Hofnotist 1822 bis Sept.1831.

Er arbeitete als Lohnschreiber für die Hofnotisten-Expedition bereits seit deren Errichtung 1817; pensioniert wurde er infolge generellen Wegfalls der 4.Hofnotistenstelle.¹⁸⁹ Ob er danach erneut Lohnarbeiten ausgeführt hat, ist nicht bekannt. Bislang liegen zur Identifizierung seiner Schrift noch keine Untersuchungen vor.

D-Da: Einstellungsjahr im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.

Loc.15146/4, 175: Nachweis als Lohnschreiber 1816/17; MfV 14432, 41^v: Kurzbericht von 1831 zu seiner Tätigkeit.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.154,157,158,160 (Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung und daher keine Abb.)

Kopien-Nachweise

(noch nicht möglich)

keine Abb.!

HAUSSSTÄDLER, Johann Gottlieb: * um 1730 (?), † (gegen 1800); Notist der Comédie-Françoise des Hofes von 1764 bis 1769.

Höchstwahrscheinlich Schreibschüler von Kremmler I, ist er im Lohnnotistendienst der Kapelle laut eigenhändig niedergeschriebenen Aussagen und vor allem anhand erhaltener zahlreicher Kopierarbeiten verfolgbare von ca.1747 bis gegen Ende des 18.Jh. Dank seiner

¹⁸⁹ D-Da, MfV 14432, f.41^v.

schönen Schrift wurde er auch für den Bedarf der wettinischen Familie eingesetzt; er bekam jedoch nie eine feste Anstellung als Hofnotist.

Infolge seiner sehr langen Tätigkeit sind an seiner Schrift mehrere Entwicklungsstadien zu beobachten, die anfangs ein und derselben Person zuzuweisen nicht gelang. Die frühesten Formen wurden daher mit einem **Disciple of Kremmler** bzw. **AnonH1a/b** umschrieben, gefolgt von **AnonH2a** und **AnonH2b** bzw. **Schreiber S** sowie **Schreiber O**. Hier allerdings ist Haußstädtler gemäß seinen unterschriebenen Schriftstücken schon eindeutig zu erkennen, und das gilt mindestens seit der Zeit seiner Arbeiten für die Comédie-Françoise. Von 1774, aus der Zeit der italienischen Impresa Bustelli, stammt die Abb. bei BARTHA-SOMFAI 1960, die den Notisten als **Kop.An.25/b** bezeichnet und dessen ausgereifte Schrift zeigt.

D-Da: Diverse Erwähnungen einschließlich der Verabschiedung 1769 im „Spezialregister“ nachgewiesen.

Proben seiner Handschrift: Loc.910/8, 23 Gesuch von 1783; weiter in Loc.910/2, 53f die für Dachseitz geschriebene Bewerbung vom 7.1.1769 und in Loc.910/4, 23f eine solche vom 22.3.1773 für den Geiger Franz Nicolaus Hunt (von diesem nur eigenhändig unterzeichnet). – Siehe auch in Loc.908/6, 217ff das von **Z i n n e r t s** Hand stammende, von H. mitunterzeichnete Gesuch und die begleitenden Vorgänge von 1769.

BARTHA-SOMFAI 1960: S.433f (als „Kop.An.25/b“ bezeichnet, doch nach Dresden lokalisiert); Abb. S.433 (rechts).

LANDMANN 1999: S.29,33 (identifiziert. – **R i c h t i g s t e l l u n g** zu S.33, Anm.51: die bei FECHNER 1999 mit „T“ bezeichnete Schrift ist **n i c h t** identisch mit Haußstädtlers Schrift, sondern mit derjenigen Zinnererts); Abb.12–13 („Disciple of Kremmler“; ohne Kommentar im Textteil), 22–24 (Haußstädtler).

FECHNER 1999: S.133f. (Schreiber „O“, 135 („S“); Abb. S.193 („O“), 200–201 („S“).

BURDE 2000: S.42f. (als Haußstädtler mit Berufung auf A. Rosenmüller); Abb.14.

LANDMANN 2002: S.55,56,61 (als Haußstädtler); Abb.24.

ROSENMÜLLER 2002: S.63–71 (Sonderkapitel zu Haußstädtler); Abb.16–18.

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.138 (zu Haußstädtler; ohne Abb.); S.143f (zu AnonH1 und AnonH2), dazu Abb.8–11.

Kopien-Nachweise

Mus.2477-F-49 (Hasse, Leucippo, 1747): Part. (1vol) aus dem Besitz der Maria Antonia Walpurgis, wohl 1747/48; früheste bisher bekannte datierbare Schriftformen Haußstädtlers.

Mus.2477-F-110,27 (Hasse, Aria aus *Didone abbandonata*, kopiert vor 1750?): frühe Schrift Haußstädtlers, Stadium „AnonH2“.¹⁹⁰

Mus.2455-D-6 (Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi*, F dur, s.d.): aus der ältesten Schicht überkommen die **P e r s o n e l l i**-Stimmen C, T, B, Trip, org. – Alles Weitere in einer vom Komponisten überarbeiteten Fassung, wohl 1751/52; von **G r u n d i g**, z.T. unter Einbeziehung von Stimmteilen Personel-lis: C rip, A rip; vl 1(2x), 2(2x), vla; früheste Schrift **H a u ß s t ä d l e r s** (mit Kopftiteln von Ristori): B rip, vlc rip, cb rip, fag(2x), cor 1, 2; früheste Schrift **S c h l e t t n e r s**: ob 1, 2 (jeweils mit Monogramm „M.A.S.“ auf den Titelseiten), (später:) vl 1, 2; von **f r e m d e r** Hand (Stimmbez. Personelli): vlc, tiorba; andere fremde Hand: vla.

Mus.2455-D-500 (Ristori, *Missa in C*, vor 1751): Hauptstimmensatz von **K r e m m l e r I** zusammen mit **H a u ß s t ä d l e r** (Stadium „Disciple of Kremmler“; von ihm allein: 2x vl 2, in den anderen Stimmen zumeist *Kyrie* und *Gloria*); von **G r u n d i g**, wohl um 1751: Arip, Trip, Brip; um 1763 von **K r e m m l e r II**: vl 1, vlc, vne, von **U h l e**: vl 2.

Mus.2477-K-500 (Hasse, Solfeggi, um 1752?): frühe Schrift Haußstädtlers, aber wohl kaum vor Weggang Porporas aus Dresden (1752) anzusetzen, es sei denn, Maria Antonia nahm bei Porpora und Hasse gleichzeitig Gesangsunterricht.

¹⁹⁰ Im CD-ROM-Katalog zu LANDMANN 1999 ist diese Kopie irrtümlich Funke zugewiesen und daher zu spät datiert worden. Auf den Fehler, der hiermit korrigiert sei, macht SCHMIDT-HENSEL 2004 S.144, Anm.214, aufmerksam.

- Mus.2-F-525 (Pasticcio *Il Maitre de musique*, 1765): Dirigierpartitur, geschrieben von Z i n n e r t , mit einzelnen, z.T. lose beiliegenden Nummern von H a u ß s t ä d l e r .
- Mus.3406-F-1 (Boroni, *L'Amore in musica*, 1765): vol.I komplett von H a u ß s t ä d l e r ; in vol.II und III Noten und Schlüssel von B a l c h , hingegen Buchstabenschrift von Haußstädler.
- Mus.3264-F-501a (Piccinni, *Il Barone di Torre forte*, 1766): Die jeweils separaten Parti I und II der Orchesterstimmen zeigen vorwiegend unterschiedliches Papierformat und unterschiedliche Schreiber, die sogar innerhalb der Parte wechseln können; hinzu kommen Schreiber für transponierte, dem Original zumeist aufgenähte Nummern. – Parte I schrieben S c h l e t t n e r (vl 1₁, 2₁, vla, b, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2), U h l e (vl 1₃, 2₃) und 2 Anonymi (vl 1₂, 2₂, fag); Parte II: Z i n n e r t (vl 1₃, ob 1, 2, cor 1, 2), ein H e l f e r Zinnerts, z.T. mit diesem zusammen (vl 1₂, 2_{1,3}, vla, fag), U h l e + H a u ß s t ä d l e r (vl 2), H a u ß s t ä d l e r (b), S c h l e t t n e r (fl 1, 2) und ein 3. Anonymus (vl 1₁); die Transpositionen in I stammen von Haußstädler (alle Stimmen außer fl 1, 2), K r e m m l e r II (vl 1_{1,3}, 2₁, vla), Schlettner (vl 2₃) und C o p y i s t x 6 (fl 1, 2) und in II von Haußstädler (vl 1_{1,3}, 2₂), Kremmler II (vl 1₂, 2₃, vla, fl 1, 2), Schlettner (b) und x 6 (vl 2_{1,3}, vla, ob 1, fag).
- Mus.3532-F-1 (Alessandri, *L'Amore soldato*, 1774): Part. in 3 vol. komplett von H a u ß s t ä d l e r (abgerechnet jedoch an D a c h s e l t).
- Mus.3550-F-503a (Seydelmann, *La Villanella di Misnia*, 1784): Hauptschreiber sind F u n k e (jeweils Atto I) und H a u ß s t ä d l e r (jeweils Atto II); mitbeteiligt in Atto I: x 4 (Joseph Schlettner) (jeweils Schlußteile von vl 1_{2,3} und b sowie – außer Titelseite – gesamte fl 1, 2, ob 1, 2, fag, cor 1, 2); in Atto II: G u t m a c h e r (jeweils komplette vl 1_{1,3} und vl 2₂).
- Mus.3549-F-506a (Schuster, *Lo Spirito di contraddizione*, 1785): von F u n k e stammen der Hauptan-teil an allen Stimmen (bei tamb/piatti/triang nur Titel) und die Zweitfassung der Polacca, von S c h l e t t n e r das Finale I in vl 1₃, vl 2₁ und b, das Finale II in b und allen Bläsern; von „x 4“ (J. S c h l e t t n e r ?) das Fina-le I in vl 1₂ und 2₂, das Finale II in vl 1_{1,3} und vl 2_{1,2}, vla 1+2; von H a u ß s t ä d l e r das Finale II in vl 2_{2,3} sowie Aria I/4 in vl 1₂ und ein Teil der Aria I/2 in vl 1₃. Aufteilung der Stimme vl 2₃: bis Ende Atto I = Funke; Atto II/1 = Funke, II/2-6 = Haußstädler, II/7 bis Beginn II/8 = Funke, Fortsetzung II/8 = „x4“, Finale II = Haußstädler.
- Mus.3550-F-501 (Seydelmann, *Il Mostro*, Dirigierpartitur von 1786): vol.1, S.1–16 = F u n k e , S.17 bis Ende Introd. = x 4 + F u n k e , anschließend Funke bis I/14; Finale I = x4+Funke, Anhang „Timpani Trombe e Flauti per il Coro antecedente“ von x4 allein; vol 2 komplett von H a u ß s t ä d l e r . [x4+Funke bedeutet: Notenschrift mit Schlüsseln von x4, gesamte Buchstabenschrift von Funke.]

Hierzu Abb.: I.21., I.24., II.24., III.41. bis III.50.

HIERONYMUS, Joseph Ambros: *?, †?; besaß seit 1799 das Prädikat eines Hofnotisten. Obwohl Hieronymus 1804 schrieb (unter Bestätigung des Directeur des plaisirs), er habe „*seit einigen Jahren [...] vor[= für] Ihro Churfürstliche Durchl[au]cht verschiedene Musikalien in Partitur [gesetzt] und zur Italienischen Oper und Kirchen Musik gschrieben*“, d.h. sich in allen Aufgabenbereichen der Hofnotisten betätigt, erinnerte der Directeur in einem Vortrag daran, daß das „*Prädicat*“ zur Unterstützung einer günstigen Verheiratung erteilt worden sei, ohne Anspruch auf eine künftige feste Anstellung. Eine solche war vielleicht wegen der vermögenden Ehefrau nicht so dringlich wie bei Hieronymus' Mitbewerbern (D-Da, Loc.911/5, 311f. – Analoge Erwägungen wurden später im Fall der Entlassung von Kremmler V angestellt, siehe dort). Ob Hieronymus weiterhin Lohnarbeiten anfertigte, ist bisher ebenso wenig bekannt wie weiteres zu seiner Vita.

D-Da: im „Spezialregister“ nicht genannt.

Proben seiner Handschrift: Loc.2427/7, 308f: eigenhändige Bewerbung vom 20.12.1804 um die Nachfolge des verstorbenen Dachselt, die jedoch Zucker zuerkannt wurde (ebenda f.314^r, 29.12.1804). Zu dieser Kursivschrift ist noch keine passende Notistenschrift gefunden worden. – In Loc.911/5, 354ff erwähnen ihn Vorträge und Resolutionen mehrfach als Bewerber um die durch den Tod von Kremmler II im Jahre 1800 freigewordene Stelle (die jedoch Böhme erhielt).

ROSENMÜLLER 2002: S.100 (zum Lohnschreiber Hieronymus, ohne Identifizierung, ohne Abb.)

Kopien-Nachweise

(noch nicht möglich, da, nach einer Sperrzeit, die Unterlagen in D-Da erst wieder verfügbar wurden, als die Schriftnalysen der Verfasserin am D-DI-Bestand bereits abgeschlossen waren.)

Hierzu Abb.: III.51. bis III.52.

KIESSLING, Franz: *?, †11.1.1896; nebenamtlicher Notist seit ca.1870.

Angestellt als Theatermusiker am 16.11.1869. Als Notist ausgewiesen durch den Vermerk seines Kollegen Füssel in einer noch heute in D-Ds befindlichen, von K. geschriebenen Bühnenmusik-Partitur zu Meyerbeers *Robert le diable* (siehe RISM-Titelaufnahme 270.001.075); dort hielt Füssel auch das Sterbedatum 11.1.1896 fest. Kießlings Schrift ist in den Opernarchiv-Musikalien öfter zu finden, ab wann, muß noch geprüft werden; Recherchen über die mit der Opernarchiv-Katalogisierung zusammenhängenden hinaus sind noch nicht angestellt worden. Eine starke Ähnlichkeit seines G-2-Schlüssels mit demjenigen Klemms läßt auf entsprechende Beeinflussung oder sogar Schülerschaft schließen.

D-Da: (Einstellungs- und Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt).

Proben seiner Handschrift: (nicht gefunden)

LANDMANN 2002: S.58 (identifiziert); Abb.37.

Kopien-Nachweise

(vorläufig nur möglich:) D-Ds, ohne Signatur (Meyerbeer, *Robert der Teufel*): Partitur der Bühnen-musik, von Kießling für die Neueinstudierungen 1871 oder 1874 angefertigt.

Hierzu Abb.: II.37, III.53. bis III.55.

KLEMM, Johann Carl Adam: *?; Hofnotist 1828 bis †23.12.1857.

Seit 1810 Hautboist im Musikkorps der Artillerie.¹⁹¹ – Da er das Widmungsexemplar von Webers *Jubel-Kantate* schrieb, muß Klemm bereits vor 1818 als Lohnnotist gearbeitet haben (mit Abschriften zu offiziellen Zwecken wurde kein Anfänger beauftragt). In C.M.v.Webers Tagebüchern wird er seit 1820 als Notist erwähnt.¹⁹²

Später war er u.a. als einer der drei fest angestellten Notisten an der Anfertigung der Uraufführungs-Stimmen von Wagners *Rienzi*, *Fliegendem Holländer* und *Tannhäuser* beteiligt.

D-Da: Einstellungs-, Sterbedatum und weiteres im „Spezialregister“ nachgewiesen.

Proben seiner Handschrift: siehe D-DI.

MfV 14432, 42^r: im Februar 1834 Bestätigung für Kremmler III, Weiße und Klemm als Hofnotisten gemäß Kapell-Etat vom 10.9.1831.

D-DI: Mscr.Dresd.Aut.2250: Brief seines Sohnes an ihn (mit voller Dresdner Adresse), Leipzig, 7.10.

1849; die Rückseite enthält eigenhändige Notizen des Hofnotisten zum Papierverbrauch für Stimmen zum 3.Akt von *Rolands Knappen* (Lortzing); da das Doppelschriftstück in einer vl 1-Stimme des diesbezüglichen Materials gefunden wurde, ist der Schreiber des 3. Akts eindeutig in K l e m m zu sehen. – Weitere

¹⁹¹ VEIT/ZIEGLER 1996, S.159.

¹⁹² Freundliche Auskunft der Redaktion der Weber-Gesamtausgabe.

einzelne, wohl nie vollständig gewesene Stimmteile stammen von K r e m m l e r V (1.Akt) und S t e n k e (2. Akt). – I. Capelle nennt in LoWV Nr.85 für das Dresdner Material ausschließlich Klemm als Schreiber, welche Angabe hiermit erweitert sei.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.154,159,160 (nach Akten-Berichten mit Arbeits-Nachweisen ab 1822; keine Schriftzuordnung, keine Abb.).

WeGA I/2, als Schreiber „Dresden I“: Tafeln Xa, XIIb, XIIIa, XIII b.

LANDMANN 2002: S.57 (Postscriptum-Identifizierung aufgrund eines Hinweises von Irmlind Capelle in LoWV, S.357), 61; Abb.32,33,35,36 (alle noch anonym).

Kopien-Nachweise

Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797¹⁹³): F u n k e : S1,T1,B1, vl1,2, org, obl,2,fag1,2,cor2; „ x 2 “ : vl1(5x), vla; K r e m m l e r III : Trip,Brip(je 3x),vl2(3x),vla; K r e m m l e r II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); B e c k : vlc e vne(2x); (spätere Nachkopierungen:) K r e m m l e r V (sehr früh): cor 1; K l e m m : vl2(2x).

Mus.3549-E-532 (Schuster, *Mirabilis Deo*, C dur): von K l e m m nachkopiert vl 2, vla.

Mus.3549-E-576 (Schuster, *Magnificat B dur*): von K l e m m zu verschiedenen Zeitpunkten nachkopiert S rip, A rip, B rip; vl1, vl2.

Mus.4689-G-12 (Weber, *Jubel-Kantate* WeV B.15, 1818): Partiturschönschrift in grünem Maroquin-Einband mit Goldverzierung, offenbar Widmungskopie.

Mus.3908-F-504a (Kauer, *Das Donauweibchen, II.Teil*, 1821): (nicht ermittelter Schreiber): Hulda, Kasper, vl 1_{1,3}, vl 2₃, fag; K r e m m l e r IV: Minnewart, Fuchs, vl 1₂, vl 2₂, fl 1, ob 1; K r e m m l e r V: Lilli; B e c k : b₂, cl 1, tr 1, 2; G u t m a c h e r : vl 2₁, Einlagen in vl 2_{1,2}, vla, b₁, fl 1, 2; K r e m m l e r III: b₁; K l e m m : hrp(fragm.), Einlagen in vl 1_{1,2}, vla; f r e m d (z.T. Hilfsschreiber): vla, fl 2, ob 2, cl 2, cor 1, 2, timp, Einlage zu vl 2₁.

Mus.4689-F-529a (Weber, Einlage in Spontinis *Olimpia*, 1825): alle noch vorh. Orchester- und Bühnenmusik-Stimmen.

Mus.5876-F-508 (Wagner, *Rienzi*, UA 1842): innerhalb der in D-DI verwahrten, jeweils zweiteiligen Stimmen, soweit vorhanden, Akt I (siehe auch bei K r e m m l e r V und S t e n k e)

Mus.5876-F-509 (Wagner, *Der Fliegende Holländer*, UA 1842): jeweils 3.Akt der Stimmen vl 1₇, vla₃, vlc₃, fl 1,2, fl.picc, ob 1, 2, cl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, 3, 4, tr 1, 2, trb 1, 2, ophicl., timp; on stage: fl.picc 1,2,3 (siehe auch bei K r e m m l e r V und S t e n k e).

Mus.5876-F-510 (Wagner, *Tannhäuser*, UA 1845, incpl.): jeweils 2. Akt der Stimmen cl 2, tr 1,2,3, tb, timp (siehe auch bei K r e m m l e r V und S t e n k e).

Mus.4864-F-512a (Donizetti, *La Favorite*, 1845): Die 6 Vokal- und die wesentlichen Orch.-Stimmen sind aktweise geschrieben, und zwar Akte 1 und 3 jeweils von K l e m m , Akt 4 von K r e m m l e r V ; Akt 2 wohl von S t e n k e als drittem der damals festangestellten Hofnotisten.

Mus.5408-F-508a (Lortzing, *Rolands Knappen*, unvollst. Material von 1849, s.oben): bei den vorh. Vokal-Solostimmen jeweils Akt I von S t e n k e ; Akt II von K r e m m l e r V , Akt III (Vokal- und Orchester-Stimmen) von K l e m m .

Hierzu Abb.: II.32., II.33., II.35., II.36., III.56. bis III.63.

KREMMLER I, Johann George: *ca.1697; Hofnotist 1733 bis †Sept.1759.

Für den Dresdner Hof tätig seit mindestens 1728; wie Grundig vollamtlicher Hofnotist und einer der beiden Hauptschreiber der Aera Hasse für die Musikalien der Hofkapelle und der kgl. Familie; Begründer einer Notisten-Dynastie von vier Generationen. – Wahrscheinlich war Kremmler böhmischer Herkunft; von seinem Weg nach Dresden und seiner Ausbildung ist nichts bekannt. In Dresden dürfte er Notistenschüler Personellis gewesen sein und bei diesem auch Italienisch gelernt haben: Seine Schrift (ihre Anfänge wurden bisher nicht gefunden) erinnert nicht nur in den vor 1730 anzusetzenden Beispielen stark an Personelli, sondern sie hatte anfangs dazu verleitet, sie als die eines Italieners („Personè“) anzusehen; die

¹⁹³ Lt. BEMMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

korrekte Übertragung italienischer und lateinischer Gesangstexte wurde dann vor allem durch Hasse genutzt, der Kremmler seine Partituren zur Erstabschrift gab.

Den 1747 aus München mitgebrachten (thematischen) Katalog der Musikalien der Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis führte Kremmler in Dresden fort, bis Peter August diese Aufgabe übernahm (Bibl.Arch.III.Hb 787e, darin S.80–96).

D-Da: diverse Aktenvorgänge zwischen 1733 und 1759 im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.382/7, 198ff: Quittungen für Rastrierarbeiten; 198r = 12.3.1753, Lateinschrift mit Gegenzeichnung von Johann Adam und Baron v. Dieskau; 203r = 30.7.1756, gotische und lateinische Schrift, gegengezeichnet von Hasse und Dieskau.

– Loc.907/4, 5^r: Kgl. Anweisung *An das General-Accis-Collegium, daß [...] denen beyden Musicalischen Copisten, Kremlern, und Grundigen, iedem 200 rl.[...] zur jährl. Besoldung vom 1.Dec.1733 an,[...] zu reichen, nicht weniger Kremlern die nach denen mitkommenden zwey liquidationen vor Musicalische Abschriften angesetzten 32 rl. 16 gl., und 38 rl. 20 gl. [...] zu bezahlen.* – Beleg über Gehaltszulage 1738 siehe bei Grundig.

Dompfarramt: Taufdaten der Kinder vorhanden; Begräbnisvermerk unter dem 21.7.1759: „Hl: Johann George Kremler, Königl: Capell-Notist, alt 62. Jahr.“

LANDMANN 1981b: S.32f. (irrtümliche Vermutung, Schreiber „A“ könne Kremmler sein)

ZELENSKA-DOK.1989: (die im bibliotheksinternen Zelenka-Standortkatalog 1984 von O. Landmann irrtümlich vorgenommene Zuweisung der Schrift Kremmlers an Personelli wird in die Dokumentation übernommen.)

LANDMANN 1999: S.26f.(anhand der gefundenen Schriftidentität Kremmlers kann Personelli, dessen Lebenszeit für die datierbaren Schreibleistungen keineswegs reicht, ausgeschlossen werden); Abb.2,4,5.

ROSENMÜLLER 2002: S.81 (J. G. Kremmler wird nur erwähnt).

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.135f., 137 (als Kremmler behandelt); Abb.1a/b.

POPPE 2004: besonders S.312/Anm.31, S.329/Anm.85.

Kopien-Nachweise

Mus.2159-D-11 („Lotti“, *Confitebor*): kompletter Stimmensatz von Kremmler I, in augenfälliger Ähnlichkeit vor allem der Buchstabenschrift zu derjenigen Personellis; vielleicht ca. 1728.

Mus.2417-D-1 („Porpora“, *Myssa à 4*): kompletter Stimmensatz von Kremmler I, ebenfalls ca.1728?

Mus.2358-E-501a (Zelenka, *O magnun mysterium*, Z 171, wohl um 1728): autograph: vl 1, 2, fl 1, 2; K r e m m l e r I: A+b, vl 1, 2, vletta, vlc, vne rip, org; Zelenka- S c h r e i b e r Z S 2: vl 1, 2, vla; unbekannter Schreiber: vl 2, blfl 1, 2.

Mus.2354-T-1 (Petzold, *Recueil des XXV Concerts pour le Clavecin*, 1729, 2 vol.): einem Druck angepaßte, «gemalte» und somit schwer zu erkennende Reinschrift, wohl für Maria Josepha. Zur Zeit früheste bekannte datierte Schreibleistung Kremmlers.

Mus.2159-D-7b (Lotti, *Requiem*, s.d.): kompletter Stimmensatz in schöner, dabei deutlich als Kremmler erkennbarer Reinschrift.

Mus.2455-D-2 (Ristori, *La deposizione della croce*, ca.1732): feine Partiturreinschrift.

Mus.2455-D-500 (Ristori, *Missa in C*, vor 1751): Hauptstimmensatz von K r e m m l e r I zusammen mit H a u ß s t ä d l e r (von diesem allein: 2x vl 2, in den anderen Stimmen zumeist *Kyrie* und *Gloria*); von G r u n d i g, wohl um 1751: Arip, Trip, Brip; um 1763 von K r e m m l e r II: vl 1, vlc, vne, von U h l e: vl 2.

Mus.2477-E-38 (Hasse, *Motetto „Alta nubes“*): von K r e m m l e r I: S+b, tiorba, org, fag; von G r u n d i g: vl 1, 2 (je 3x), vla, ob 1, 2; von M o r g e n s t e r n: vla, vlc(Kopftitel von Kremmler), vne (beendet von Grundig), vne rip, fag. – M. auf dem Wege zu Form D6? Siehe LANDMANN 1999, Abb.4.

Mus.2477-F-81 (Hasse, *Il Re pastore*, 1755; wohl Besitz der Maria Antonia Walpurgis, in geätzten Lederbänden mit breiten Deckelrandbordüren, Zierrücken und Goldschnitt): Muster für Zusammenarbeit aller vier Hofnotisten: vol.1 samt Titel von B a l c h, vol.2 von S c h l e t t n e r geschrieben, vol.3: p.1-56 von G r u n d i g, p.57–100 von K r e m m l e r I (die Schreiber wechseln inmitten der Aria III/6!).

Hierzu Abb.: I.2., I.4., I.9. bis I.11., III.64. bis III.70.

KREMMLER II, Johann Ludewig: *1740 (getauft 26.8.); Hofnotist 1760 bis †3.4.1800.

Angestellt als Nachfolger seines Vaters, voll beschäftigt vermutlich erst nach der Rückkehr des Hofes aus Warschau 1763, war er zunächst, wie früher sein Vater, als Abschreiber Hassescher Partituren tätig, vermutlich nach autographen Vorlagen (Kirchenmusik). Seine Buchstabenschrift wurde sehr bald extrem eckig und entfernte sich von den Frühformen, doch blieben eindeutige Bindeglieder erhalten wie die charakteristischen C- und F-Schlüssel.

D-Da: Vorgänge zu Gehaltsfragen und das Sterbedatum sind im „Spezialregister“ unter dem am Hof irrtümlich verwendeten Namen „Johann George Kremmler“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.382/7, 204r¹⁹⁴ (Rechnung vom 21.1.1766 über Notenpapierlieferungen, mit Kürzungsvermerk eines Hofbeamten um 10%. – Kremmlers gotisch-lateinische Mischschrift zeigt noch die rundlichen Formen der Frühzeit).

Loc.907/5, 314: „*Decret vor Johann Ludewig Kremmlern, wegen der ihm auf seines Vaters Notisten-Stelle bey der Königl. Capelle [...] allergnädigst verliehenen Adjunction cum spe succedendi*“, Warschau, 12.4.1759; f.313 enthält eine Aktennotiz, daß Kremmler I mit Schreiben vom 28.1.1759 um die Adjunction seines Sohnes gebeten habe; Loc.910/8, 21^r: v.Koenig erwähnt im Vortrag vom 5.3.1784, im Zusammenhang mit der Nachfolge für den verstorbenen Uhle, daß „*der Copist, Kremmler, schwindsüchtig und an der Dienstleistung öfter verhindert*“ sei.

Dompfarramt: Geburts- und Sterbedatum sowie Taufdaten der Kinder vorhanden.

ONGLEY 1992: S.84 u.ö.(der Schreiber ist behandelt als „**Court Copyist 4**“ mit Vermutung auf Dachzelt oder Kremmler II sowie, in einem späteren Schriftstadium, als „Court Copyist 8“); Abb.S.101 („Court Copyist 4“).

VEIT/ZIEGLER 1996: S.151,157 (Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung, keine Abb.).

LANDMANN 1999: S.30f. (als „**Copyist x1**“ in der Frühphase und als „**Copyist x3**“ in der endgültigen Schriftform behandelt); Abb.28 („x1“) und 31 („x3“).

LANDMANN 2002: S.56 (summarischer Hinweis auf „x1“ usw.; Kremmler II wird namentlich nicht erwähnt, folglich auch keiner Schrift zugeordnet).

ROSENMÜLLER 2002: S.81ff. (Identifizierung der „x1“-Schrift als J.L.Kremmler und Klärung der Akten-Irrtümer bezüglich der Vornamen); Abb.26.

SCHMIDT-HENSEL: (nicht behandelt.)

Kopien-Nachweise

Mus.2477-E-33,2 (Hasse, *Splendet in coelo*, um 1755?): Kl.-A.(dreisystemig) wohl vom sehr jungen K r e m m l e r I I ; nur F-4-Schlüssel bereits gut zu erkennen; rundliche Schriftformen, für Dresden ungewöhnliches Papier (niedrig-breites Hochformat).

Mus.2455-D-500 (Ristori, *Missa in C*, vor 1751): Hauptstimmensatz von K r e m m l e r I zusammen mit H a u ß s t ä d l e r (von diesem allein: 2x vl 2, in den anderen Stimmen zumeist *Kyrie* und *Gloria*); von G r u n - d i g, wohl um 1751: Arip, Trip, Brip; nachgefertigt um 1763 von K r e m m l e r I I : vl 1, vlc, vne, von U h l e : vl2.

Mus.2477-E-18, -20, -24 und öfter (Hasse; Partituren): für den Gebrauch in der Hofkirche; vermutlich 1763, unter Hasses Aufsicht kopiert.

Mus.2477-D-7 (Hasse, *Sanctus Petrus*, 1763?): sorgfältige Reinschrift in frühen Formen.

Mus.2477-E-34 (Hasse, *Alma redemptoris mater*, entgegen LANDMANN 1999 wohl einheitlich 1763 zu datieren): Uhle = A+b, vl 1, 2, vla, vlc, vlc rip, vne, org(bez.), ob 1, 2, fag 1, 2; Grundig („A 5“) = vl 1(3x); Kremmler II = vl 2(3x), vla (mit Bemühung um Schmuck-Initialen auf den Titelseiten).

Mus.3264-F-9 (Piccinni, *La Buona figliuola*, 1765 oder später): Einlagen (transponierte Kl.-A.) für Arien I/5 und I/10.

Mus.3264-F-501a (Piccinni, *Il Barone di Torre forte*, 1766): Die jeweils separaten Parti I und II der Orchesterstimmen zeigen vorwiegend unterschiedliches Papierformat und unterschiedliche Schreiber, die sogar in der einzelnen Parte wechseln können; hinzu kommen Schreiber für transponierte, dem Original zumeist aufgenähte Nummern. – Parte I schrieben S c h l e t t n e r (vl 1₁, 2₁, vla, b, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1,

¹⁹⁴ Nicht: f.195, wie versehentlich bei ROSENMÜLLER 2002 S.81/Anm.81 angegeben.

2), Uhle (vl 1₃, 2₃) und 2 Anonymi (vl 1₂, 2₂, fag); Parte II: Zinnert (vl 1₃, ob 1, 2, cor 1, 2), ein Helfer Zinnerts, z.T. mit diesem zusammen (vl 1₂, 2_{1,3}, vla, fag), Uhle + Haußstädler (vl 2), Haußstädler (b), Schlettner (fl 1, 2) und ein 3. Anonymus (vl 1₁); die Transpositionen in I stammen von Haußstädler (alle Stimmen außer fl 1, 2), Kremmler II (vl 1_{1,3}, 2₁, vla), Schlettner (vl 2₃) und Copyist x 6 (fl 1, 2) und in II von Haußstädler (vl 1_{1,3}, 2₂), Kremmler II (vl 1₂, 2₃, vla, fl 1, 2), Schlettner (b) und x 6 (vl 2_{1,3}, vla, ob 1, fag).

Mus.2477-D-53,1 bis -53,5 (Hasse, *Missa Es dur*, 1779): Original-Stimmenmaterial, für jeden Messenteil gesondert. Hauptstimmensätze zu *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus* von Schlettner, zum *Credo* von Uhle; von Uhle weiterhin Tuttistimmen zu *Sanctus* und *Agnus*; von Kremmler II: sämtliche Ripien-Stimmen sowie die meisten vl 1 tutti und einzelne weitere Orch.-Stimmen; von x 2 (Dachselet): überwiegender Teil der Streicher-Tutti-Stimmen, dazu die meisten fag-St. und ob 1 für *Gloria* und *Sanctus* (Kopftitel zu ob 1, 2 *Sanctus* von Uhle); von Funke: tr 1, 2, timp (*Credo*); von Kremmler III, nach 1779 (noch ungelenk): je 1x vl 1 (*Kyrie*, *Gloria*), noch später: vl 1, 2 (*Gloria*).

Mus.3481-F-503a (Paisiello, *L'Amor contrastato*, Stimmen 1790): Atto I und II jeweils getrennt geheftet, Atto I von Funke und Beck geschrieben, Atto II von Kremmler III, z.T. unter Mitwirkung von Kremmler II. In Atto I teilweise Ablösung Funkes durch Beck, teilweise auch vollständig Beck's Schrift; in Atto II bei vl 2₂, cor 1, cor 2 nur Titel von Kremmler III, Inhalt von Kremmler II.

Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797¹⁹⁵): Funke: S1,T1,B1,vl1,2, org, ob1,2,fag1,2,cor2; „x 2“: vl1(5x), vla; Kremmler III: Trip,Brip(je 3x), vl2 (3x),vla; Kremmler II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); Beck: vlc e vne(2x); (später:) Kremmler V (sehr früh): cor 1; Klemm: vl2(2x).

Hierzu Abb.: I.30. bis I.32., III.71. bis III.77.

KREMMLER III, Johann George: *1771(getauft 3.9.); Hofnotist 1792 bis †24.2.1834.

Ältester Sohn von Kremmler II und ab 1783 bis zu dessen Tod 1800 sein Gehilfe; in jener Zeit offenbar Bildung einer „Familienwerkstatt“ durch den Vater mit den Söhnen Johann George und Stephan. Dennoch ist vor allem eine Einflußnahme Funkes auf die Schreibformen von Kremmler III feststellbar. – Gegen Ende seines Lebens litt Kremmler III zunehmend unter Krankheiten; er starb vor Gewährung der für ihn beantragten Pensionierung.

Kremmler III ist der Schreiber des (thematischen) „*Catalogus derer Kirchen Musicalien des Herrn Capell-Meister Franz Seidelman[n]*“ (Bibl.Arch.III Hb 790c) und einer Abschrift des (nichtthematischen) „*Catalogo della Musica e de'Libretti di S.M. Augusto III*“ (Peter Augusts Original: Bibl.Arch.III Hb 787g; Kremmlers Abschrift: Bibl.Arch.III Hb 787h).

D-Da: Diverse Vorgänge zu Gehaltsfragen und Sterbedatum (27.2.1834) im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.15147/1, f.388f (Wiederholung eines wohl verlorenen Bittschreibens von 1822 am 3.8.1825); Loc.2427/7, 304f (Bittbrief Stephans, 14.12. 1804, von Johann Georg geschrieben und von Stephan nur unterzeichnet, s. Abb.III.78.).

Loc.15147/2, 250f: Tabelle zu Schreibleistungen der Hofnotisten und Lohnschreiber im Jahre 1826, getrennt nach Dt.und Ital.Oper, Kirchen- und Tafelmusik (Anhang zum Vortrag v.13.2.1828; 1.Notist ist Kremmler III, einer der Lohnschreiber Kremmler IV); MfV 14432, 42^r: im Februar 1834 Bestätigung für Kremmler III, Weiße und Klemm als Hofnotisten gemäß Kapell-Etat vom 10.9.1831; MfV 14432, 39ff.: Vortrag W.A.A. v.Lüttichaus vom 4.2.1834 zu Kremmler III mit Antrag auf dessen Pensionierung und Vorschlägen für Stellenneubesetzung.

Dompfarramt: Geburts- und Begräbnisdatum sowie Taufdaten der Kinder vorhanden.

ONGLEY 1992: S.82f („Court Copyist 6“ = früheres Stadium) und 84f („Court Copyist 5“ = späteres Stadium); Abb. S.99 („Court Copyist 6“) und S.102 („Court Copyist 5“).

¹⁹⁵ Lt. BEHMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

- VEIT/ZIEGLER 1996: S.150f.,154,157[!],158,160 (Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung, keine Abb.).
- LANDMANN 2002: S.56 (Erwähnung, aber keine Schriftzuordnung); Abb.15 (unerkannt; zusammen mit der Schrift Reißigers).
- ROSENMÜLLER 2002: S.81ff. (mit Identifizierung); Abb.24, 25.
- WeGA III/10a 2003: Tafel Xb (als Schreiber „Dresden III“)

Kopien-Nachweise

- Mus.2477-D-53,1 bis -53,5 (Hasse, *Missa Es dur*, 1779): Original-Stimmenmaterial, für jeden Messenteil gesondert. Hauptstimmensätze zu *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus* von Schlettner, zum *Credo* von Uhle; von Uhle weiterhin Tuttistimmen zu *Sanctus* und *Agnus*; von Kremmler II: sämtliche Ripien-Stimmen sowie die meisten vl 1 tutti und einzelne weitere Orch.-Stimmen; von x 2 (Dachsel): überwiegender Teil der Streicher-Tutti-Stimmen, dazu die meisten fag-St. und ob 1 für *Gloria* und *Sanctus* (Kopftitel ob 1, 2 zum *Sanctus* von Uhle); von Funke: tr 1, 2, timp (*Credo*); von Kremmler III, nach 1779: je 1x vl 1 (*Kyrie, Gloria*, noch ungelent), noch später: vl 1, 2 (*Gloria*).
- Mus.3550-F-503a (Seydelmann, *La Villanella di Misnia*, 1784): Hauptschreiber sind Funke und Haubstädler, mitbeteiligt Dachsel, Gutmacher und Kremmler III (1x vl 2).
- Mus.3549-F-14 (Schuster, *Der Alchymist*): Kopie für den Kurfürsten an Kremmler III abgerechnet April 1789 (siehe auch ROSENMÜLLER 2002, 81) als dessen wohl erste Schreibleistung für den Hof.
- Mus.3550-F-502 (Seydelmann, *Il Turco in Italia*, 1788): Dirigierpartitur in 2 vol., kpl. von Kremmler III in sehr sorgfältiger, Funke ähnlicher Reinschrift.
- Mus.3481-F-503a (Paisiello, *L'Amor contrastato*, Stimmen 1790): Atto I und II jeweils getrennt geheftet, Atto I von Funke und Beck geschrieben, Atto II von Kremmler III, z.T. unter Mitwirkung von Kremmler II. In Atto I teilweise Ablösung Funkes durch Beck, teilweise auch vollständig Beck's Schrift; in Atto II bei vl 2₂, cor 1, cor 2 nur Titel von Kremmler III, Inhalt von Kremmler II.
- Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797¹⁹⁶): Funke: S1,T1,B1, vl1,2,org, ob1,2,fag1,2,cor2; „x 2“ (Dachsel): vl1(5x), vla; Kremmler III: Trip,Brip(je 3x),vl2(3x),vla; Kremmler II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); Beck: vlc e vne(2x); (spätere Kopien:) Kremmler V (sehr früh): cor 1; Klemm: vl2(2x).
- Mus.3549-E-578a (Schuster, *Regina coeli* von 1788; Stimmen wohl um 1800): von Beck: Umschlagtitel; S1,A1,T1,B1,vl1,2,vla,org,ob1,2,fag1,2,cor1,2; von Kremmler III: Srip(3x), vl1(5x); von Zucke: Arip(3x),vla, (nur Kopftitel und Stimmbez., alles weitere von unbekanntem Helfer:) vl2(4x); von Böhme: Trip,Brip(je 3x),vlc,cb(je 2x), vne e vlc; (wesentlich später, wohl Klemm:) vla, vlc e b.
- Mus.3972-F-518A (Mozart, *Così fan tutte*): Soufflirauszug von Kremmler III; möglicherweise für die Reprisenserie ab 1809.
- Mus.4105-F-505a (Méhul, Helene, 1817): von Beck jeweils 2.Akt Helene, Anna, Moritz, Gouverneur sowie vl 1₁(kpl.), vlc/b (1.Teil), cor 1, 2 (kpl.); von Böhme vl 1₂, vlc/b, cl 1, fag 2; von Gutmacher jeweils 3.Akt Helene, Anna, Bastian, Edmund, Moritz, Gouverneur; von Kremmler III jeweils 1.Akt Helene, Bastian, Moritz sowie vla (kpl.); Schreiber der weiteren Stimmen und Stimmteile nicht bekannt.
- Mus.4689-F-76 und -76a (Weber: Chor zum *Weinberg an der Elbe* WeV F.11, 1817): Kl.-A. und Orchesterstimmensatz, außer den Dublettstimmen komplett von Kremmler III.
- Mus.4689-D-4 (Weber, *Missa G dur mit Offertorium* WeV A.5/A.4, 1818): Partiturschönschrift, wohl Widmungskopie (Ziertitel von anderer Hand).

Hierzu Abb.: II.12., II.15., III.78. bis III.86.

KREMMLER IV, Matthäus Stephan: *1786 (get.4.9.), †17.10.1849. Notisten-Assistent 1810 bis 1816(?).

Der fünfte Sohn von Kremmler II half seit ca.1802 seinem ältesten Bruder Kremmler III beim Notenschreiben und erhielt im September 1809 das Hofnotisten-Prädikat, das er bis mindestens 1813¹⁹⁷ führte; ab 1817 war er Hoforganisten-Assistent. Sein Haupteinkommen

¹⁹⁶ Lt. BEMMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

¹⁹⁷ Die Jahrgänge des HStCal sind in jener Zeit nur lückenhaft erschienen.

erzielte er wohl als Lehrer an der katholischen Schule. – Zu seinen Schreibarbeiten liegen erst ungesicherte Erkenntnisse vor; immerhin sind seine Notistendienste noch 1828 belegt, so daß eine Reihe Kopiaturen von ihm erhalten sein mußte. – 1846 wurde ihm die Aufsicht über das Musikalienarchiv in der Katholischen Hofkirche übertragen.¹⁹⁸

D-Da: laut „Spezialregister“ 1809 zum Hofnotisten ernannt (siehe aber oben!), 1817 zum Assistenten des Hoforganisten; auch Sterbedatum (18.10.) registriert.

Proben seiner Handschrift: Loc.2427/7, 304f (Bitte um Nachfolge des verstorbenen Dachzelt, 14.12.1804; nur Unterschrift von Stephan, Brieftext von seinem Bruder J.G. Kremmler III); Loc.2428/1, 162 (Bitte um Prädicat als Hofnotist, 9.8.1809; komplett eigenhändig); ebenda, 168 (*Decret für Stephan Kremlern, als HofNotisten* vom 23.9.1809); Loc.15147/2, 250f: Tabelle zu Schreibleistungen der Hofnotisten und Lohnschreiber im Jahre 1826, getrennt nach Dt.und Ital.Oper, Kirchen- und Tafelmusik (Anhang zum Vortrag vom 13.2.1828; Notist Nr.1 ist Kremmler III, einer der Lohnschreiber Kremmler IV).

Dompfarramt: Geburts- und Sterbedatum nachgewiesen, außerdem seine Tätigkeit als Lehrer an der katholischen Hauptschule (Okt. 1825, anlässlich des Todes eines Säuglings); der Sterbe-eintrag 1849 nennt ihn „*Lehrer an der kathol. Freischule und Hoforganisten-Assistent, 64 Jahre alt*“.

ROSENMÜLLER 2002: S.81ff.(Erwähnung; keine Schriftzuordnung, keine Abb.)

Kopien-Nachweise (hypothetisch; Ermittlung gelang erst bei Abschluß der vorliegenden Arbeit)

Mus.2477-D-2 (Hasse, Missa Es, 1779): Blatt 1 der autographen Partitur mit Haupttitel und Beginn des Kyrie liegt als Ersatz in einer anderen Handschrift vor, höchstwahrscheinlich derjenigen von Kremmler IV. Das autographe Originalblatt befindet sich noch heute, mitsamt einer Kopie der Messe, in A-Wn. Wann beides von Dresden dorthin gelangte, ist nicht bekannt.

Mus.3908-F-504a (Kauer, *Das Donauweibchen, II.Teil*, 1821): (nicht ermittelter Schreiber): Hulda, Kasper, vl 1_{1,3}, vl 2₃, fag; K r e m m l e r IV: Minnewart, Fuchs, vl 1₂, vl 2₂, fl 1, ob 1; K r e m m l e r V: Lilli; B e c k : b₂, cl 1, tr 1, 2; G u t m a c h e r : vl 2₁, Einlagen in vl 2_{1,2}, vla, b₁, fl 1, 2; K r e m m l e r III: b₁; K l e m m : hrp(fragm.), Einlagen in vl 1_{1,2}, vla; f r e m d (z.T. Hilfsschreiber): vla, fl 2, ob 2, cl 2, cor 1, 2, timp, Einlage zu vl 2₁.

Hierzu Abb.: II.10., III.87. bis III.89b.

KREMMLER V, August Ludwig: *1807(get.21.5.), †6.8.1891; Hofnotist 1849 bis 1862.

Einziger überlebender Sohn des Hofschneiders Joseph Ludwig, des 3.Sohnes von Kremmler II; er erbte von seinem Vater das Haus Schloßgasse 14 und lebte als „*Bürger und Hausbesitzer*“ in wohl weit besseren Verhältnissen als andere Notisten. Als Grund für seine Entlassung gilt eine über Jahre nachgewiesene zu geringe Schreibleistung, unter Berücksichtigung seiner wohl-situierten privaten Verhältnisse.¹⁹⁹ 1849, bei seiner erfolgreichen Bewerbung um die Nachfolge Osts, hatte er sich auf „*seit 27. Jahren*“ geleistete Schreibarbeiten berufen,²⁰⁰ was auf ca.1822 als deren Beginn und ein damaliges Alter von 15 Jahren schließen ließe. 1844 war ihm attestiert worden, daß ihm „*seit einigen Jahren her der Zutritt in die Hofnotisten-Expedition verstattet*“ gewesen sei, wo er jedoch lediglich als Lohnschreiber angesehen und bezahlt wurde (MfV 14439, 40^f). – Sein Grab ist noch heute auf dem Katholischen Friedhof Bremer Straße erhalten.

D-Da: Einstellungs- und Kündigungsdatum im „Spezialregister“ erfaßt.

¹⁹⁸ D-Da, MfV 14441, f.5-7.

¹⁹⁹ D-Da, MfV 14456, f.206-211.

²⁰⁰ D-Da, MfV 14444, f.53ff.

Proben seiner Handschrift: MfV 14457, 20-23 (Bitte um Wartegeld und erneute Anwartschaft auf Anstellung, 8.12.1862).

MfV 14439, 40^v: 1844 wird seine „Handschrift [als] weit weniger sorgfältig, fest und angenehm“ beurteilt gegenüber derjenigen Osts – eine nicht zu verstehende Meinung!

MfV 14456, 211^f: Tabelle der Schreibleistungen Kremmlers 1849–1861 nach „*Buch*“ und „*Bogen*“: statt der jährlich geforderten 50 Buch wurden von ihm nur reichlich 15 bis 36¼, im Durchschnitt knapp 22 Buch jährlich geschrieben; MfV 14457, 19^f: Abschrift des eingeholten Polizeizeugnisses vom 9.1.1863, demnach Kremmler sich „*in anscheinend günstigen Verhältnissen*“ befände.

Dompfarramt: verschiedentlich erwähnt; anlässlich des Todes seines „*ersten Kindes erster Ehe*“ am 10.8.1858 ist er als „*Hofnotist, Burger[!] und Hausbesitzer allhier*“ bezeichnet, wohnhaft Schloßgasse 14. – Sterbedatum und Grabstätte auf dem Alten Kath. Friedhof in der Kath. Friedhofsverwaltung Dresden-Friedrichstadt, Bremer Str., ermittelt.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.154,158,161 (Nachweis für Lohnnotistentätigkeit bereits 1825; keine Schriftzuordnung, keine Abb.).

LANDMANN 2002: S.57 (ohne Zuweisung von Schreibarbeiten und Abb.); Abb.34 (dort anonym).

ROSENMÜLLER 2002: S.82 (Erwähnung des Namens).

Kopien-Nachweise

Mus.3480-E-522 (Naumann, *Offertorium Veni sancte spiritus*, 1797²⁰¹): F u n k e : S1,T1,B1,vl1,2, org, ob1,2,fag1,2,cor2; „ x 2 “ : vl1(5x), vla; K r e m m l e r III : Trip,Brip(je 3x),vl2(3x),vla; K r e m m l e r II (Titel von Kremmler III): vlc,cb(je 2x); B e c k : vlc e vne(2x); (später:) K r e m m l e r V (sehr früh): cor 1; K l e m m : vl2(2x).

Mus.3908-F-504a (Kauer, *Das Donauweibchen, II.Teil*, 1821): (nicht ermittelter Schreiber): Hulda, Kasper, vl 1_{1,3}, vl 2₃, fag; K r e m m l e r IV: Minnewart, Fuchs, vl 1₂, vl 2₂, fl 1, ob 1; K r e m m l e r V: Lilli; B e c k : b₂, cl 1, tr 1, 2; G u t m a c h e r : vl 2₁, Einlagen in vl 2_{1,2}, vla, b₁, fl 1, 2; K r e m m l e r III: b₁; K l e m m : hrp(fragm.), Einlagen in vl 1_{1,2}, vla; f r e m d (z.T. Hilfsschreiber): vla, fl 2, ob 2, cl 2, cor 1, 2, timp, Einlage zu vl 2₁.

Mus.4615-F-501 (Miltitz, *Czerny Georg*): gesamte „Souffleur-Partie“; auf dem Vorsatz Datum der Erstaufführung: 6.2.1939; kopiert somit 1838/39.

Mus.5876-F-508 (Wagner, *Rienzi*, UA 1842, Stimmen rudimentär): jeweils 5. Akt bei fl 1, 2, fl.picc, ob 1, cor 1, 2, 3 (siehe auch bei K l e m m und S t e n k e).

Mus.5876-F-509 (Wagner, *Der Fliegende Holländer*, UA 1842): jeweils Nr.6 bis Ende II.Akt in den Stimmen fl 1, 2, fl.picc, ob 1, 2, cl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, 3, 4, tr 1, 2, trb 1, 2, 3, Ophycleide/b-tb, timp siehe auch bei K l e m m und S t e n k e).

Mus.5876-F-510 (Wagner, *Tannhäuser*, UA 1845; Originalstimmen nur rudimentär vorhanden): jeweils Vorspiel zum 1.Akt in cl 2, tr 1, tb, timp (siehe auch bei K l e m m und S t e n k e).

Mus.4864-F-512a (Donizetti, *La Favorite*, 1845): Die 6 Vokal- und die wesentlichen Orch.-Stimmen sind aktweise geschrieben, und zwar Akte 1 und 3 jeweils von K l e m m, Akt 4 von K r e m m l e r V; Akt 2 wohl von S t e n k e als drittem der damals festgestellten Hofnotisten.

Mus.5408-F-508 und -508a (Lortzing, *Rolands Knappen*, unvollst. Material von 1849, siehe bei Klemm): in der Chorpartitur wie bei den vorh. Vokal-Solostimmen jeweils Akt I von S t e n k e; Akt II von K r e m m l e r V, Akt III (Vokal- und Orch.-St.) von K l e m m.

Hierzu Abb.: II.34., III.90. bis III.98.

²⁰¹ Lt. BEHMANN S.325: Werk VII.20, 1797.

KRETZSCHMAR, Carl Gottlob: *1784, †1863; Lohnnotist besonders z. Z. Carl Maria von Webers. Hauptamtlich Kapell-Hornist 1817–1849²⁰².

Gilt als ein Hauptnotist Webers. Zu seiner Notistentätigkeit über seine Arbeiten für Weber hinaus liegen noch keine gesicherten Erkenntnisse vor. – Es könnte allerdings sein, daß der Stimmensatz Mus.3388-O-5 eines Klavierkonzerts von E.W.Wolf als ganz frühe Arbeit Kretzschmars zuzuweisen ist. ROSENMÜLLER 2002 (S.377 sowie Abb.34 und 35) schreibt die cemb-Stimme versehentlich Haußstädler zu und sieht zwei weitere Schreiber als beteiligt an. Der Stimmensatz stammt aber, trotz variierender Formen der Schlüssel, Viertelpausen usw., aus nur einer Feder und ist offenbar die (sehr sorgfältige, „gemalte“) Arbeit eines Anfängers, der seinen Schreibstil noch nicht festgelegt hat. Besonders die cemb-Stimme mit G- und F-Schlüssel zeigt frappante Ähnlichkeit mit den endgültigen Formen Kretzschmars. Das verwendete grau-grünliche Papier dürfte vom Anfang des 19. Jahrhunderts stammen. Die Kopie ist laut ROSENMÜLLER 2002 nicht in der Kammermusiksammlung Friedrich Augusts III. nachgewiesen (trotz vorhandener KPMS-Altsignatur), was ihrer Datierung nach 1800 entgegenkäme.

D-B: in Weberiana Cl. IV A, Bd.118/2 (Weber, *Euryanthe*) eingefügt eine eigenhändige Abrechnung Kretzschmars über geleistete Notierarbeiten, 5.9.1825.

D-Da: Diverses zum Kammermusikus (vor allem Vorschuß-Anträge) im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: (siehe auch D-B)

Nur Unterschrift des „Kammermusikus“ gefunden in MfV14432, 53f.(Vorschuß-Bitte vom 14.2.1834; der Brief selbst von J.G.Lauterbachs Hand?).

VEIT/ZIEGLER 1996: S.159, 161 (ohne Zuweisung der Schrift, ohne Abb.).

WeGA III/9 2000: Tafel IIIa (mit Identifizierung des Schreibers).

ROSENMÜLLER 2002: (S. 377, Abb.34 und 35 irrtümlich unter Haußstädler, siehe oben)

WeGA III/10b 2005: Tafel VIa.

LANDMANN 2007²⁰³: Erwähnung des Musikers S.133.

WeGA VI/2 2009: Abb.21.

Kopien-Nachweise

Mus.3388-O-5 (E.W.Wolf: *Concerto a moll für Klavier*): Möglicherweise sehr frühe Stimmenabschrift von Kretzschmar (siehe oben)

Mus.4689-G-501 (Kantate *Du, bekränzend unsre Laren*, WeV B.17): Partitur, wohl Widmungskopie von 1821.

D-B, Weberiana Cl.IVA, Bd.118/1-2 (Weber, *Euryanthe*): Abschrift Kretzschmars für Weber, 2 vol, 1825.

Hierzu Abb.: III.99. bis III.102.

LAUTERBACH, Friedrich Wilhelm: *1804, † ? ; Kapell-Klarinettist 1825–1871(pens.).

Als Notenschreiber wird er hier hypothetisch vorgestellt. Vermutlich kein Schreiber über längere Zeit, sondern in seinen Jugendjahren von seinem Vater Johann Gottlieb L. zu Hilfe genommen bei der Anfertigung von Kopien für C.M. von Weber. Eine Eingabe des Vaters an den König 1817 läßt schlußfolgern, warum der Dreizehnjährige das Notenschreiben wohl erlernen mußte: Er vermochte damit zur Ernährung der achtköpfigen Familie beizutragen.

Im Zusammenhang mit den Hof- und Lohnnotisten interessieren seine – vermuteten – Hilfsarbeiten für den Vater. Die ihm nachfolgend zugewiesenen Schriftbeispiele können nur als ein erster Versuch gelten, die zweifellos ungewöhnlich ähnlichen Schriften der beiden Lauterbach zu separieren.

D-Da: Im „Spezialregister“ Nachweise nur zum Kammermusiker.

²⁰² SCHREIBER S.71.

²⁰³ O.Landmann: *Weber und die Kgl.Sächs. Musikalische Kapelle*. – In: Weber -Studien 8, Mainz usw. 2007.

Proben seiner Handschrift: in MfV 14445, 211-217 ein Gesuch von 1850. –

Loc.15146/4, 227^vf, aus der Eingabe des Vaters vom 22.12.1817: „*ich habe meinen ältesten Sohn, so viel Talende[!] derselbe auch zeigt, und ob selbiger gleich nunmehr die Jahre erreicht hat, daß er zum Genuß des heiligen Abendmahls gelassen werden sollte, seit einiger Zeit schon dem Schulunterricht entziehen müssen, weil ich das Schulgeld aufzubringen nicht im Stande bin, auch demselben es an [Straßen-]Kleidung gänzlich mangelt und ich ihm solche jetzt nicht schaffen kann.*“

WeGA III/9 2000: Tafeln VIIa und VIIb (als „Lauterbach II“).

WeGA V/2 2008: Tafeln IVb, IXa, IXc (als „Lauterbach“).

WeGA VI/2 2009: Abb.20, 22-24 (als „Lauterbach“).

Kopien-Nachweise

D-B, N.Mus.ms.10887 (C. M. v. Weber, *Der Freischütz*): undatierte Partiturnachricht von F. W. Lauterbach (?)

Hierzu Abb.: III.103. bis III.105.

LAUTERBACH, Johann Gottlieb: *1780, †1860²⁰⁴; Lohnnotist C.M.v.Webers.

1816 wurde er aus der aufgelösten Gruppe der Hofpfeifer als Klarinetist in die Hofkapelle aufgenommen. Ob er seine schöne Handschrift auch anderweitig zum Nebenerwerb durch Notenschreiben nutzte (er besaß eine kinderreiche Familie), ist nicht bekannt; in Abrechnungstabellen des Hofes zu Lohnnotistenarbeiten kommt sein Name nicht vor.^x Er selbst behauptete 1817 in einem Bittbrief an den König (siehe unter F.W.Lauterbach), für Nebenarbeiten keine Zeit (mehr) zu haben, infolge der erwerbslosen Zeit zwischen Auflösung der Hofpfeifer und seiner Annahme bei der Hofkapelle aber in Schulden gefallen zu sein, die auch mit seinem kleinen Kapell-Anfangsgehalt (200 Tl.) keine Aussicht auf Tilgung hätten. Die auffallende Ähnlichkeit seiner Lateinbuchstabenschrift mit derjenigen Gutmachers legt nahe, daß er als Notist bei diesem in die Lehre gegangen ist. Andere Ähnlichkeiten (z.B. Schlüsselformen) können zu Verwechslungen mit der Schrift seines Sohnes Friedrich Wilhelm führen (siehe dort).

D-Da: diverse Nachweise zum Kammermusikern im „Spezialregister“ vorhanden.

Proben seiner Handschrift: Loc.15146/4, 227f (Bitte um Gnadengeschenk 22.12.1817; die Briefanschrift f.228^v stammt von Kremmler V!); Loc.15147/3, 68f (betr. Vorschuß 1830, nur Unterschrift m.p.).

VEIT/ZIEGLER 1996: S.161 (Erwähnung bei den Lohnnotisten).

WeGA I/2 1998: Tafeln VIIb, IXa (hier als „Lauterbach“ identifiziert).

WeGA III/9 2000: Tafeln VIa, VIb (als „Lauterbach I“).

Landmann 2007²⁰⁵: Erwähnung des Musikers S.133f.

WeGA V/2 2008: Tafeln VIIIb, VIIIId (als „Lauterbach“).

Kopien-Nachweise

Mus.4689-N-5 (Weber, Jubel-Ouverture WeV.M.6): Partitur, wohl Widmungskopie 1818

²⁰⁴ lt. SCHREIBER S.77.

^x Nach Manuskriptschluß gefunden: Im *Verzeichniß der außerordentlichen Ausgaben ... bey der ... Kapelle ... Michaelis 1816 bis Ostern 1817* (Loc.15146/4, 175r) werden „dem Kammermusicus Lauterbach“ 9 Taler und 12 Groschen zugewiesen „für Notenschreiben zum Behuf des Oratorii“, d.h. wohl für Mitwirkung bei der Herstellung des Aufführungsmaterials zu Morlacchis *Isacco*, dargeboten am 5.4.1817 in der Hofkirche (LANDMANN 1995, S.32).

²⁰⁵ Siehe Anm.203.

D-B, Mus.ms.22746 (Weber, Jubel-Ouverture WeV.M.6): Partitur, Stichvorlage mit Webers Eintragungen, 1819.

Hierzu Abb.: III.106. bis III.110.

LINDNER, Johann Jacob: *ca.1653, †1733; „Notist bey der Capelle“ ab ca.1680.

In Hofdiensten laut eigenhändiger Angabe²⁰⁶ seit 1677, zunächst als Tenorist, dann zusätzlich als Notist; wohl gegen 1700 wechselte er in das Doppelamt des evang. Vice-Hofcantors und Notisten. Er ist der Vertreter einer sehr eigenwilligen, aber ästhetisch reizvollen Musikalienkalligraphie mit mehrfach erkennbarer Vorbildwirkung. – Der Hauptteil seiner Schreifarbeiten verbrannte vermutlich 1760 in der „Instrument-Cammer“.

D-Da: diverse Aktenvorgänge zwischen 1680 und 1734 im „Spezialregister“ angezeigt;

Probe seiner Handschrift: Eigenhändiger Eintrag von 1718 in der Beilage zum Hofbuch, OHMA.K.2 Nr.5, f.90r (siehe unten, Anm. 33).

HELLER 1965: S.134 (Grundigs Schrift wird irrtümlich für diejenige Lindners gehalten, Lindners Schrift einem Schreiber „l“ zugewiesen).

HELLER 1971: S.51 (wie HELLER 1965).

LANDMANN 1981b: S.32f. (Ausschluß von Lindners Schrift für Schreiber „A“ anhand von D-Da-Akten: Stimmen zu Hasses *Cleofide* 1733 werden an Kremmler bezahlt, nicht an Lindner oder Schmidt; Lindner selbst bleibt noch unerkant).

LANDMANN 1983: S.147f.,148 (Zuordnung zur tatsächlichen Schrift; Hinweis auf Schulebildung); Abb.18, 19 (hier mit Konzertmeister-Einzeichnungen Woulmyers).

LANDMANN 1999: S.33/Anm.51.

FECHNER 1999: S.132f.(unter „l“ registriert, aber mit Auflösung „Lindner“); Abb.S.187.

BURDE 2000: S.32f; Abb.1.

Kopien-Nachweise

Mus.2154-N-1,1 (J.Chr.Schmidt, *Ouverture* in G, wohl um 1719): von L i n d n e r vl1,2,vla, vne grosso, tiorba, vl1 o ob1, vl1[!] o ob2, fag; 1 Stimme b wohl von M o r g e n s t e r n .

Mus.2154-N-1,2 (ders., *Ouverture* in F, wohl um 1719) kpl. von Lindner: vl1(4x), vl2(2x), vla(2x), vne, cemb2[!], bc o fag1, ob1, ob2, fag(2x), cor1, cor2.

Mus.2154-N-2 (ders., *Ouverture* in a, wohl um 1719) desgl.: vl1(4x), vla1, vla2, vne ou fag conc.(2x), bc, cemb, vl o ob1, ob2, fag o vlc rip(2x). – NB: mehrere St. mit autogr. Zusätzen.

Hierzu Abb.: III.111. bis III.115.

MORGENSTERN, Johann Gottlieb: *4.9.1687, †17.11.1763; Kapell-Bratschist von 1722 bis 1763(?)²⁰⁷, Lohnnotist vermutlich seit etwa 1719 und bis mindestens 1750.

Der bei seinem Vater Johann Heinrich, Stadtmusicus in Schneeberg/Erzgeb., ausgebildete Musiker reiste 1716/17 auf eigene Kosten nach Venedig, schloß sich dort dem sächsischen Kurprinzengefolge an²⁰⁸ und begab sich mit diesem nach Dresden, wo er auf seine (ihm vom Kurprinzen offenbar versprochene) Anstellung bei der Kapelle wartete.

²⁰⁶ Teilweise autograph ausgefüllte Musiker-Liste von 1718 im Hofbuch 1717-20, OHMA.K.II,5.

²⁰⁷ Infolge Nichtauffindens entsprechender D-Da-Aktenbelege sowie Nichterscheins der Jahrgänge 1758-1764 von HStCal ist nicht nachprüfbar.

²⁰⁸ Siehe FECHNER 1999, S.408/Anm.40 mit längerem Zitat aus Morgensterns Bewerbungsschreiben um das Amt des Stadtmusicus in Pirna 1720.

Die Bewerbung 1720 in Pirna²⁰⁹ um die Nachfolge jenes Stadtmusikus George Schalle, bei welchem der junge Quantz angestellt war, scheint eine Nothandlung gewesen zu sein, zudem war sie erfolglos. Spätestens mit der Rückkehr von Pirna nach Dresden muß er das professionelle Notenschreiben begonnen haben, falls nicht schon das Jahr 1719 mit seinem hohen Musikalienbedarf hierzu Veranlassung gab. Ende 1721 brachte der Directeur des Plaisirs für die Besetzung freigewordener Planstellen ihn und den Geiger Peter Rummel in Vorschlag, „welche schon bey zwey Jahren Dienste gethan, ohne davor die geringste Recreation gehabt zu haben“²¹⁰, doch bedurfte es noch zweier weiterer schriftlicher Gesuche (22.1.1722 und 10.3.1722, siehe weiter unten), bis Morgensterns Anstellung erfolgte.²¹¹

Bis zu diesem Zeitpunkt hat der Musiker sich mit anderem Broterwerb über Wasser halten und vermutlich dennoch Geld aufnehmen müssen, dessen Rückzahlung auch nach erfolgter Anstellung Zusatzarbeiten über längere Zeit erforderlich machte. Es liegt auf der Hand, hierin die Ursache für seine früh begonnene Tätigkeit als Notist zu erkennen.

Morgenstern hat seine zweite Profession offenbar über die erlangte Schuldenfreiheit hinaus betrieben, und sicher bekam er wegen seiner schönen und fehlerfreien Abschriften reichlich Aufträge.

(Nachtrag nach Manuskriptschluß:) Recherchen in den evangelischen Kirchenbüchern zu seiner Vita stehen noch aus. Wohl aber hat die überraschende Auffindung seiner Grabstätte auf dem Dresdner Elias-Friedhof^{xx} nicht nur Aufschluß über sein Sterbedatum gegeben, sondern folgendes erkennen lassen: Morgenstern war mit Charlotte Emilie geb. Laurentius (1711–1791) verheiratet, die neben ihrem Mann beigesetzt ist. In die sehr herrschaftlich gestaltete Grabstätte sind beide wohl erheblich später überführt worden, zweifellos auf Betreiben des Sohnes Heinrich Gottlieb Morgenstern (1744–?[Sterbedatum nicht mehr entzifferbar]), der gemeinsam mit seiner Ehefrau dort ebenfalls bestattet ist. Dieser Sohn führt auf der Grabtafel den Titel *Würcklicher Kriegsrath*,²¹² muß also alle Voraussetzungen für eine Karriere in der sächsischen Regierung besessen, vermutlich auch einige Semester studiert haben. Sein Vater, der, betrachtet man die Lebensdaten von Frau und Sohn, wohl kaum vor 1740 heiraten konnte, blieb folglich angestrengt fleißig, um dem Sohn eine gute Ausbildung zu ermöglichen und ihm die Hungerjahre zu ersparen, die er selbst hat durchleben müssen.

Morgensterns erster Dresdner Mentor scheint der Hofnotist Lindner gewesen zu sein, an den er sich mit verschiedenen Schrift-Zierformen anlehnte. Daß er von Lindner zu dessen Arbeiten für den Hof herangezogen wurde, ist zu vermuten, aber infolge des Verlustes des älteren Kapell-Repertoires wohl kaum noch nachweisbar (siehe unten lediglich bei Mus.2154-N-1,1). – Nach 1725 muß Morgenstern sich dem jungen Lohnnotisten Grundig angeschlossen haben, der 1733 Hofnotist wurde, und entwickelte im Laufe der Zeit eine über Grundig hinausgehende, diesem aber streckenweise äußerst ähnliche, entpersönlichte Schönschrift.²¹³

Vergütungen für seine Notenkopien sind nicht dokumentiert; er erhielt sie im Kirchen- und Opern-Bereich durch Grundig oder dessen Kollegen Kremmler – als die beiden Abrechnungsbefugten – ausgezahlt. Seine heute noch vorhandenen Instrumentalmusik-Kopien waren zweifellos von Anfang an Auftragsarbeiten für Pisendel und wurden von diesem selbst entlohnt. Für welche weiteren Kapell-Solospiele er eventuell Noten schrieb,

²⁰⁹ Siehe FECHNER 1999, S.408. – Zu Schalle und dessen Verbindungen sowohl zur Dresdner Stadtpfeiferei als auch zur Dresdner Hofmusik siehe Anneliese Zänsler: *Die Geschichte der Stadtmusik in Pirna*, Schriftenreihe des Stadtmuseums Pirna, H.4, Pirna 1985: S.38-40.

²¹⁰ D-Da, Loc.383/2, f.172r (die Vermittlung des Textes verdankt die Verfasserin Herrn Sebastian Biesold).

²¹¹ Auch Peter Rummel wurde angestellt, doch starb er, lt. Sterberegister im Dompfarramt, bereits am 25.1.1728, vermutlich infolge zu lange wärender Entbehrungen.

^{xx} Für entsprechende Informationen dankt die Verfasserin Herrn Prof. Peter Damm und für die Besichtigung und Ablichtung des Grabmonuments Frau Hadwig Schönfelder auch an dieser Stelle verbindlichst

²¹² HStCal führt Heinrich Gottlieb Morgenstern von 1768 bis 1811, und zwar bei dem *Geheimen Kriegsraths-Collegium*, wo Morgenstern in der *Rechnungs-Expedition* als *Calculator* begann und über den *Oberrechnungscommissarius* bis zum *wirklichen Kriegsrath* aufstieg, als welcher letzteren ihn die Jahrgänge 1810 und 1811 verzeichnen.

²¹³ Mit dem Hinweis auf die mögliche – zuvor umgekehrt gesehene – Beeinflussung Morgensterns durch Grundig hat SCHMIDT-HENSEL 2004 (I/140) den Weg frei gemacht zur Erkenntnis des Werdegangs von Morgenstern und zu seiner hier vorgestellten, wohl endgültigen Identifizierung.

läßt sich nicht mehr nachweisen.²¹⁴ Wohl aber mag er die erst jüngst aus dem Anonymabestand von D-DI identifizierten Stimmen zu Zelenkas *Sinfonia a otto voci* (ZV 189) für den Autor geschrieben haben, und zwar auf fremdem Papier, was darauf schließen läßt, daß Morgenstern zu jenen Kapellmusikern gehörte, die 1723 zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Prag reisten. Dort mag er aus dem frisch fertiggestellten Autograph die Stimmen herausgeschrieben und sich an der Uraufführung beteiligt haben – dies wäre ein erster Anhaltspunkt dafür, daß auch die Prager Instrumentalstücke Zelenkas für Musiker der Dresdner Hofkapelle bestimmt waren und von ihnen uraufgeführt worden sind.

D-Stadtarchiv Pirna, B I-X Nr.340, f.80+83: eigenhändige Bewerbung um die Stelle des Pirnaer Kirchen- und Stadt-Musicus in Nachfolge des verstorbenen George Schalle, mit Eingangsdatum 25.6.1720.

D-Da: Das „Spezialinventar“ weist nur den Bratschisten betreffende Vorgänge nach.

Proben seiner Handschrift (s. auch Stadtarchiv Pirna):

Loc.383/2, f.181,186f: 2 eigenhändige Bewerbungen vom 22.1. und 10.3.1722 um Aufnahme in die Hofkapelle; Loc.910/1, f.1^r-2^r und 7: zwei Orchester-Listen (= Abschrift der Kapellmit-gliederverzeichnisse von 1711 und [1710], ca.1719/20), wohl als Gefälligkeits- oder Lohnarbeit für den Directeur angefertigt. – Die „gemalten“ lateinischen Buchstaben der beiden Listen stimmen mit denen des Briefes vom Jan.1722 voll überein; die sehr schräggestellten gotischen Lang-„s“ in den Listen erinnern noch an den Pirna-Brief von 1720; hingegen unterscheidet sich die kursive Buchstabenschrift des März-Briefes von allen früheren Schriftstücken. Die ausladenden u-Bogen des Februar-Briefes finden sich im März-Brief wieder, während das verschnörkelte „M“ der Unterschrift vom März wiederum nur mit dem des Pirna-Briefes kongruent ist. – Bereits diese Schriftstücke beweisen die Wandlungsfähigkeit und durchaus nicht geradlinig verlaufende Entwicklung der Morgensternschen Schrift, die in verschiedenen Notenschriftformen, besonders denen der Typen „P“ und „D“, ihre Entsprechung findet.

HELLER 1965: S.123–133 (als „**Schreiber D**“ behandelt); Abb. S.308–311.

HELLER 1971: S.45–51 („Schreiber D“; Identifizierungsvorschlag „J.W.Schmidt“ mit Wirkungszeit ca.1710 bis Mitte der Dreißiger Jahre; tatsächliche Spätformen der Schrift unberücksichtigt; hinzuzuzählen ist der sog. Schreiber „i“ <S.51>); Abb. S.68-71 (alle ohne Schlußschnörkel).

LANDMANN 1981a: S.135 (Initialen „JGM“ auf Vivaldi-Kopie Mus.2389-O-70a erstmals als diejenigen Morgensterns vermutet, Schrift aber nicht weiter verfolgt).

LANDMANN 1983: S.146 (mit Erwägung, „D“ als „Kremmler“ aufzulösen. Datierung des reifen „D“ auf ca.1740; hier zwar gelegentliche Verwechslung mit dem reiferen „A“, dafür aber erste Erkenntnisse zu frühen Schriftformen mit Einflüssen von Lindner); Abb.24, 25 (früh), 22 (mittel; irrtümlich „A“ zugewiesen), 26 (reife Form).

FECHNER 1984: S.61 (spätere Schriftformen des Schreibers „D“ auf „um/nach 1740“ datiert).

FECHNER 1988: S.782–784 (als „D“ behandelt unter weitgehender Annäherung an die Identifizierung mit dem Bratschisten Morgenstern; Hervorhebung des in ein „m“ mündenden Schlußschnörkels; Datierung der Arbeiten „bis nach Pisendels Tod ... 1755“; Vorstellung von acht Entwicklungsphasen der Schrift im Typ Grundigs); 9 Abb. nach S.778.

FECHNER 1991: S.84 (Zuweisung der Frühformen [= Lindner-Typ] Morgensterns an einen „**Schreiber P**“, der nur um 1720 in Dresden tätig gewesen sein soll; dazu Abb. S. 85); 87–92 (Darlegung der Schriftentwicklung von „D“ [= Grundig-Typ] in acht Phasen mit Datierung ca.1725 bis ca.1750; abermalige nur hypothetische Annäherung des „D“ an Morgenstern); Abb.zu „D“: S.86 und 88–90.

²¹⁴ FECHNER 1999 (S.83) berichtet von Grundig-Abschriften mit Werken von Quantz in D-B. Entweder sind diese von Berlin aus bestellt worden, oder – was nachzuprüfen wäre – Quantz hat sie in seiner Dresdner Zeit auf eigene Rechnung bestellt, und sie sind aus seinem Nachlaß in den Berliner Bibliotheksbestand gelangt.

LANDMANN 1999: S.27f (als „Schreiber D“); Abb.4, 7(= irrtümlich Grundig zugewiesen), 9–11.
 FECHNER 1999: S.91ff (S.107f +408 Angaben zur Vita Morgensterns, u.a. anhand des Pirnaer Briefs; die Ausführungen S.108–132 behandeln jedoch weiterhin „D“; frühe Schriftformen werden nicht akzeptiert und als „P“ besprochen); 28 Abb.: S.159–186; zu „P“ (wie Abb.24f bei LANDMANN 1983): Abb. S.194–197.
 BURDE 2000: S.33f. („Schreiber P“), S.40f. („Schreiber D“); Abb.3 („P“), 9–11 („D“).
 ROSENMÜLLER 2002: S.50 (summarisch erwähnt); Abb.7,10–12 (als „D“).
 SCHMIDT-HENSEL 2004: S.139–141 (als „D“; erster Hinweis auf dessen Beeinflussung durch Grundig, während seit HELLER 1965 von der umgekehrten Einflußrichtung ausgegangen wurde; Datierung der Hasse-Opern-Kopien von D auf „mindestens von 1734 bis 1745“ als der vorgegebenen zeitlichen Obergrenze der Untersuchungen); Abb.5a/b.

Kopien-Nachweise

a) F r ü h e S c h r i f t f o r m e n

Mus.2389-O-70a (Vivaldi, *Concerto RV 314*): cemb (mit Titel und Initialen „J.G.M.“), vl 1 princ., vl 1 rip., vl 2, vla; dazu von 2.Hand vl 1 rip., vl 2, cemb o vne. – Papier, Schlüsselformen usw. uneinheitlich; C- und F-Schlüssel sind noch besonders fremd, aber G-Schlüssel und Schlußschnörkel (hier auslaufend in das Wort „fine“) schon eng der „P“-Schrift verwandt.

b) „L i n d n e r - T y p u s “ (Schreiber „P“)

Mus.2154-N-3 (J.Chr.Schmidt: *Partie à deux Choeurs avec la Basse continue*): lt. Vermerk auf der Titelseite „Copiade de J.W.Schmidt“; Stimme b (S.66-70) von M o r g e n s t e r n (Lindner-Typus; runde F-Schlüssel-Form).

Mus.2392-O-32 (Telemann, *Concerto in E, TWV 53:EI*): Buchstaben- und Notenschrift sehr uneinheitlich, auf der Suche nach eigener Form; enge Buchstaben ähneln noch der Ausgangsschrift, der F-Schlüssel ist teils rund, teils aufwärts gebogen, teils in der später typischen Weise steil nach oben geformt, der C-Schlüssel mit einer Zackenlinie versehen, die von einem nicht identifizierten Italiener der frühen 1720er Jahre (er schrieb die Partitur Mus.2398-D-4 von Heinrichens *Pace di Kamberg*) oder von Heinichen übernommen zu sein scheint. Als Schlußzeichen dient ein nichtssagender Kritzel.

Mus.2410-Q-25 (Händel, *Sonate HWV 392*): noch ohne Lindnersche Zierbuchstaben, aber mit eigenwilligem, „gemaltem“ Schlußzeichen, ähnlich dem in Mus.2389-O-70a.

Mus.2154-N-1,1 (J.Chr.Schmidt, *Ouverture in G*, wohl um 1719): von L i n d n e r vl1,2,vla, vne grosso, tiorba, vl1 o obl, vl1[!] o ob2, fag; 1 Stimme b wohl von M o r g e n s t e r n .

Mus.2392-O-19 (Telemann, *Concerto TWV 52:BI*): alle Schlüsselformen (F-Schlüssel aufwärts gebogen) des P-Typus.

Mus.2392-O-31 (Telemann, *Concerto TWV 52:EsI*): 1. Stimmensatz von M o r g e n s t e r n (C-Schlüssel mit Zierhäkchen, aufwärts gebogener F-Schlüssel, Schlußzeichen wie Mus.2410-Q-25: „klassischer“ P-Typus), 2. Stimmensatz von G r u n d i g (Form „A 1“).

Mus.2392-O-58 (Telemann, *Concerto TWV 51:BI*): Einer von 2 Stimmensätzen, in „klassischem“ P-Typus mit gemalten Initialen, Häkchen an den Schlüsseln und aufwendigem Schlußzeichen.)

Mus.2468-O-2 (Cattaneo, *Concerto in D*): hierin je 1x vl 2, vla, b (mit Titelseite) im reifen P-Typus mit gemalten Initialbuchstaben, charakteristischen Schlüsseln und Schlußzeichen.

c) e i n e Z w i s c h e n f o r m

Mus.2358-N-9a (Zelenka, *Sinfonia a otto voci*, ZV 189): 8 Stimmen in niedrigem Hochformat (Wiener Papier?), anonym überliefert in einem „Schränck II“-Umschlag, vermutlich 1723 in Prag von Morgenstern nach der autographen Partitur äußerst sorgfältig geschrieben. Unverkennbar der G2-Schlüssel; F4-Schlüssel mit tief herabgezogener oberer Öffnung, C3-Schlüssel in der Kastenform von „D 1“; Schlußschnörkel in verschiedenen Varianten, nicht mehr P-Typ, eher an Frühform erinnernd; Buchstabenschrift klein und eng.

NB: Ein vom reifen „P“- zum frühesten „D“-Typ mitgenommenes (in der Quelle von 1723 aber nicht verwendetes) Zeichen ist die Viertelpause in Form eines nach rechts oben offenen rechteckigen Winkels (siehe FECHNER 1999, Abb. S.196/197 und S.159/160). Auch der schmale und steile Charakter der Buchstaben bleibt bestehen (siehe die Angabe „Vivace“ in den genannten Abbildungen).

d) „G r u n d i g - T y p u s “ (Schreiber „D“)

Mus.2423-N-81 (Fasch, *Ouverture in C*): „D-null“-Stadium; die Buchstabenformen Lindners sind verlassen, G- und C-Schlüssel in früher D-Version, F-Schlüssel unterschiedlich geformt, teilweise bereits steil und schmal.

Mus.2398-N-1 (Heinichen, *Sinfonia in D*): Stimmen, Form D1 bis D2, sehr „gemalt“, mit an die Schlußschnörkel angehängtem „m“.

Mus.2468-O-6 (Cattaneo, *Concerto in F*): hier einer von 2 Stimmensätzen, mit deutlichem „m“ an den Schlußschnörkeln.

Mus.2190-N-1,1 (Conti, *Sinfonia*): Partitur auf einem tre-lune-Papier, Form D3.

Mus.2474-O-44 (J.G.Graun, *Concerto in c*), von M o r g e n s t e r n : vl 1, 2, vla, b rip (mit „IGM“ im Schlußschnörkel), fag. – Schriftform D3. In früher Gemeinschaftsarbeit mit G r u n d i g; von diesem stammen vl conc, vl 1, 2, vla, cemb mit Monogramm „IGG“ im Schlußschnörkel. – Schriftform A 1. – Ergänzt durch Pisendel, der ob 1 und 2 hinzufügte; alle drei Bestandteile des Stimmensatzes wohl in zeitlicher Nähe entstanden.

Mus.2477-E-38 (Hasse, *Motetto „Alta nubes“*), von K r e m m l e r I : S+b, tiorba, org, fag; von G r u n d i g : vl 1, 2 (je 3x), vla, ob 1, 2; von M o r g e n s t e r n : vla, vlc (Kopftitel von Kremmler), vne (beendet von Grundig), vne rip, fag. – Morgenstern auf dem Wege zur Form D6? Siehe LANDMANN 1999, Abb.4.

Mus.2455-E-500 (Ristori, *Divoti affetti alle passione*): Repräsentationskopie, wohl für Königin Maria Josepha („Intarsien“-Einbände), in feinster reifer D-Schrift Morgensterns.

Hierzu Abb.: I.12. bis I.15., I.4., III.116. bis III.144.

OST, Gustav Adolph: *?; Hofnotist vom 1.4.1844 bis †8.1.1849.

War zuvor Regiments-Oboist, jedoch schon in dieser Zeit als Lohnnotist tätig. Intendant v. Lüttichau empfahl ihn, statt des Konkurrenten Kremmler V, als Nachfolger des verstorbenen Weisse.

D-Da: Nur wenige Schriftvorgänge, darunter Sterbedatum, im „Spezialregister“ erfaßt.

Probe seiner Handschrift: MfV 14443, 110–112 (eigenhändige Bittschrift vom 1.7.1848; es verwundert, daß Lüttichau diese Schrift der äußerst akkuraten von Kremmler vorgezogen hat. – Der Bitte Osts um eine Beihilfe wurde stattgegeben).

MfV 14439, 44: Vortrag zu seiner Anstellung und Resolution 1844); MfV 14443, 106ff: Unterstützung 1848; MfV 14444, 21-23: Vortrag Lüttichaus vom 25.1.1849 mit Angaben zur bedrängten finanziellen Lage Osts, seines Todes infolge von Blattern und zur Witwe mit drei kleinen Kindern, zu deren Gunsten Lüttichau sich verwendet.

(keine Literatur-Referenzen)

Kopiennachweise:

(noch nicht möglich, da die Unterlagen aus D-Da nach längerer baubedingter Sperre erst verfügbar wurden, als die Schriftanalysen der Verfasserin am D-DI-Bestand bereits abgeschlossen waren.)

Keine Abb.!

PERSONELLI (PERSONÈ), Girolamo: *?; Notist ca.1719 bis †Juli 1728.

Hauptamtlich Kontrabassist 1717/18 und erneut ab 1719, in den HStCal nun zusätzlich als Notist geführt. In der Zwischenzeit mit Gewährung von Heimreisegeld entlassen, also wohl auf eigenen Wunsch. Er war möglicherweise der Italienisch- und Notenschreib-Lehrer von Kremmler I (siehe dort).

„*Momolo Personè*“ („*Personè*“), die Nebenform seines Namens im venezianischen Dialekt, ist u.a. in einer Personal-„Specification“ vom 16.5.1720 (Loc.383/2, f.164) festgehalten.

D-Da: diverse Akten ab 1717, nur den Kontrabassisten betreffend, im „Spezialregister“ nachgewiesen.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.²¹⁵

Dompfarramt: Das Totenbuch enthält, ohne Tagesdatum, im Juli 1728 den Eintrag: „D. momolo[= Girolamo] musicus“.

ZELENSKA-DOK.1989: Die Kopien von Kremmler I sind irrtümlich unter Personè's Namen registriert (gemäß Standort-Katalog der Zelenka-Handschriften von Landmann, 1984).

LANDMANN 1999: S.26f (Personè als Urheber der Kremmler-Kopien widerlegt).

FECHNER 1999: S.408 (Name erwähnt).

POPPE 2004: S.312 u.ö. wird die Möglichkeit eröffnet, den „**Schreiber von Lottis Ascanio**“ wie von weiteren Kirchenmusik-Stimmen der 1720er Jahre mit Personelli zu identifizieren. Diesem Angebot, die Frage nach dem Schreiber Personelli zu beantworten, schließen sich die nachfolgenden Schriftbestimmungen hypothetisch an.

Kopien-Nachweise (hypothetisch, gemäß POPPE 2004)

Mus.2159-F-5 (Lotti, *Ascanio in Alba*, etwa 1719): die komplette Partitur von Personelli.

Mus.2460-E-3 („Leonardi“, *Laudate pueri à 3*, s.d.): kompletter Stimmensatz von Personelli, ohne Gebrauchsspuren, ohne Stimmennachfertigungen.

Mus.997-E-38 (Palestrina, *Offertorium Commune Sanctorum, Veriats mea*): ältester Stimmensatz (um 1725?), P e r s o n e l l i : C(2x), A1, A2, T(2x), B(2x), vlc, vne, org(beziff.), fag, unbek. Schreiber: org (bez.); spätere Nachkopie (vor 1751) von G r u n d i g (Schrifttyp A 5): vl1(2x), vl2(2x), vla, ob1, 2.

Mus.2159-E-8a (Lotti, *Credidi*, s.d.), 1.Stimmensatz (ca.37x23cm), a) P e r s o n e l l i : C,A,T,B,T-vla,org, b) R i s t o r i : vl 1, 2, c) Q u a n t z : T-vla,vlc,b,tiorba, d) Zelenka- S c h r e i b e r Z S 2: vl 1, 2; nachgefer-tigte Stimmen (35,5x22cm) von B a l c h (Frühform): Srip, Arip, Trip, Brip, vl 1, 2, ob 1, 2, fag(2x).

Mus.2398-E-510 (Heinichen, *Magnificat* in F, s.d.): von P e r s o n e l l i , auf Papier auffallend großen Formats: C,A,T,B(2x),Crip,Arip,Trip; vl 1,2, vla,vne rip,org; ob 2; P.+ (unbekannter) S c h r e i b e r 2 : ob 1; nur Schreiber 2 (Stimmbez.+1.Schlüssel jeweils Personelli): vl1,2, vla, vlc, tiorba(unbeziffert); von G r u n d i g (vor 1751; Schrifttyp A 5): Srip, Arip, Trip, Brip, vl1(2x), 2(2x), vne.

Mus.2455-D-6 (Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi*, F dur, s.d.): aus der ältesten Schicht überkommen die P e r s o n e l l i -Stimmen C, T, B, Trip, org (Format: 37 x 23 cm). – Alles Weitere in überarbeiteter Fassung; von G r u n d i g , z.T. unter Einbeziehung von Stimmteilen Personellis: C rip, A rip; vl 1(2x), 2(2x), vla; früheste Schrift H a u ß s t ä d l e r s (mit Kopftiteln von Ristori): B rip, vlc rip, cb rip, fag(2x), cor 1, 2; früheste Schrift S c h l e t t n e r s : ob 1, 2 (auf den Titelseiten jeweils mit „M.A.S.“ gezeichnet), (später:) vl 1, 2; von f r e m d e r Hand (Stimmbez. von Personelli): vlc, tiorba; andere fremde Hand: vla.

Hierzu Abb.: III.147. bis III.153.

PRACHE DU TILLOY, Jean Baptiste : *1672; Violoncellist und Notist 1699 bis †1734.

Im Februar 1720 wurde er z.B. mit der Comédie-Françoise und der „Pohlischen Kapelle“ nach Warschau befohlen, um hier Notistendienste zu leisten (D-Da, Loc.383/2, 255ff.); am 6.5.1720 verfügte der König in Warschau: „*Wir sind gnädigst gemeynet, Prachen welcher bey Unserer Franzosischen Comedie die Music allzeit bishero abgeschrieben, und dabey gebraucht worden, davor 1500.rl. überhaupt, qvo ad praeteritum,[...] bezahlen zu laßen*“ (ebenda, f.269r). Nach des Königs Tod 1733 flehte die Sängerin Marguerite Prache um Unterstützung, da ihr Mann „*kindisch geworden*“ und „*weder etwas zuverdienen, noch aus Ihro Königl. Majt. Landen sich wegzubegeben vermögend sey*“, zuvor aber „*Ihro höchstseel. Majt. in die 34 Jahre gedienet*“ habe (Loc.383/1, 44r), und ein Jahr später bittet die Witwe um Unterstützung, da sie durch dreijährige Krankheit ihres Mannes finanziell erschöpft sei (ebenda, 170r). Beide Gesuche wurden abgewiesen.

²¹⁵ Die vorwiegend eigenhändig ausgefüllte Beilage zum Hofbuch 1717ff mit Personalangaben von Kapellmusikern enthält weder einen Eintrag von Personelli (was für die Datierung der Beilage auf 1718 spricht) noch eine andere Schrift, die mit der des „Schreibers von Lottis Ascanio“ identifizierbar ist (was für Personelli spricht).

Die meisten Schreibarbeiten Praches sind, gleich denen Lindners und J. W. Schmidts, wohl unter August III. im Archiv der *Instrument Cammer* abgelegt worden und dort 1760 infolge der preußischen Beschießung verbrannt.

D-Da: diverse Aktennachweise zwischen 1711 und 1734 (den Nachlaß betr.) im „Spezialregister“.

Proben seiner Handschrift: a) eigenhändiger Eintrag von 1718 in der Beilage zum Hofbuch OHMA.K.2 Nr.5, f.90r; b) zwei eigenhändige, undatierte Briefe in Loc.383/2, 174ff. (wohl 1719/20; f.175^r legt er dar, er habe 15500 Zeilen Noten geschrieben = 843 Blatt auf großformatigem Papier [vgl. oben bei Personelli!], aber über sein Musikergehalt von 300 Talern hinaus keine Vergütung erhalten. – Die oben erwähnte kgl. Verfügung vom 6.5.1720 dürfte die Reaktion hierauf gewesen sein.)

Dompfarramt (Begräbniseintrag unter dem 6.2.1734: „D[ominus] Joannes Prache Gallus Musicus“).

HELLER 1965: (wie HELLER 1971).

HELLER 1971: S.33, 203 (nur erwähnt als nicht identisch mit „D“; Nachweis des Sterbejahrs).

LANDMANN 1982²¹⁶: S.50 (Erwähnung des geringen Restes erhaltener einschlägiger Kopialien).

FECHNER 1999: S.75f (nennt ihn „Gelegenheitsnotisten“).

Kopien-Nachweise

Mus.2154-F-1 (J.Chr.Schmidt, *Les quatre Saisons*, 1719): Repräsentationsabschrift für den Hof (mit Leder-Prachteinband).

Hierzu Abb.: III.154. und III.155.

SCHLETTNER, Joseph: *10.7.1765, †8.4.1788; (inoffizieller Notist ab ca.1781).

Der Sohn von Matthäus Schlettner, laut Kirchenbuch gestorben im Alter von „22 Jahr, 8 Monat“, wird hier hypothetisch als identisch erklärt mit **Copyist x 4**.

Die datierbaren Schreibleistungen von „x4“ fallen in die Jahre 1781–1788, als der Vater 68 bis 75 Jahre zählte und Hilfe dringend nötig hatte. Für den Sohn als Helfer sprechen auffällige graphische Ähnlichkeiten, vor allem ein charakteristisch verschlungenes „V“, z.B. bei „Volti“, und ein in ein „s“ auslaufender Schlußschnörkel, wie beides auch M. Schlettner verwendet, wobei das „s“ als Namensinitiale zu deuten ist. Der frühe Tod und die kurze, offenbar stets unselbständige Tätigkeit des Sohnes begründen hinreichend, daß sein Name im Zusammenhang mit dieser nicht aktenkundig geworden ist.

Auffallend häufig wirkte er mit Funke zusammen, offenbar in Zeiten akuter Arbeitsunfähigkeit des Vaters und als Ersatz für ihn.

D-Da: keinerlei Nachweise gefunden.

Dompfarramt: die Lebensdaten Joseph Schlettners sind nachgewiesen.

LANDMANN 1999: S.30f. („x 4“); Abb.32[sic].

ROSENMÜLLER 2002: S.102f. („Anon.Dresden x4“; Dachselt als möglich erwogen); Abb.32[sic].

SCHMIDT-HENSEL 2004: (nicht behandelt.)

Kopien-Nachweise

(siehe auch Anm.169 im Kapitel „Historischer Abriß“. Die Abrechnung von 1789 spricht nicht gegen den 1788 verstorbenen Schlettner jun., weil dergleichen zumeist mit Zeitverzögerungen von bis zu ½ Jahr verbunden vorgelegt wurde.)

²¹⁶ O. Landmann: Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof. – In: Studien zur Aufführungspraxis von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. H.16. – Blankenburg/Harz 1982.

- Mus.3550-F-503a (Seydelmann, *La Villanella di Misnia*, 1784): Hauptschreiber sind F u n k e (jeweils Atto I) und H a u ß s t ä d l e r (jeweils Atto II); mitbeteiligt in Atto I: x 4 (Joseph Schlettner) (jeweils Schlußteile von vl 1_{2,3} und b sowie – außer Titelseite – gesamte fl 1, 2, ob 1, 2, fag, cor 1, 2); in Atto II: G u t - m a c h e r (jeweils komplette vl 1_{1,3} und vl 2₂).
- Mus.3273-F-6 (Sarti, *Fra i due litiganti il terzo gode*, 1784²¹⁷): in vol.1 von F u n k e S.1-24, 119–160 und von „x 4“ S.25–118, 161–367; in vol.2 S.1–156 von Funke, ab S.157 bis Ende Noten von „x4“, Schrift von Funke.
- Mus.3480-F-18 (Naumann, *Tutto per amore*, 1785²¹⁸): vol.1 komplett von F u n k e ; vol.2: gesamte Notenschrift von „x 4“, gesamte Buchstabenschrift von Funke.
- Mus.3549-F-506 (Schuster, *Lo Spirito di contraddizione*, 1785): vol.1 komplett von F u n k e , vol.2: S.1–86 und 255–270 von Funke, S.87–255 und 271 bis Ende Noten , Schlüssel usw. von „x 4“, Buchstabenschrift von Funke.
- Mus.3549-F-506a (dazugehöriges Stimmenmaterial, 1785): von F u n k e stammen der Hauptanteil an allen Stimmen (bei tamb/piatti/triang nur Titel) und die Zweitfassung der Polacca, von M. S c h l e t t n e r das Finale I in vl 1₃, vl 2₁ und b, das Finale II in b und allen Bläsern; von „x 4“ (J. S c h l e t t n e r) das Finale I in vl 1₂ und 2₂, das Finale II in vl 1_{1,3} und vl 2_{1,2}, vla 1+2; von H a u ß s t ä d l e r das Finale II in vl 2_{2,3} sowie Aria I/4 in vl 1₂ und ein Teil der Aria I/2 in vl 1₃. Aufteilung der Stimme vl 2₃: bis Ende Atto I = Funke; Atto II/1 = Funke, II/2-6 = Haußstädler, II/7 bis Beginn II/8 = Funke, Forts. II/8 = „x4“, Finale II = Haußstädler.
- Mus.3550-F-501 (Seydelmann, *Il Mostro*, Dirigierpartitur von 1786): vol.1, S.1–16 = F u n k e , S.17 bis Ende Introd. = x 4 + F u n k e , anschließend Funke bis I/14; Finale I = x4+Funke, Anhang „Timpani Trombe e Flauti per il Coro antecedente“ von x4 allein; vol.2 komplett von H a u ß s t ä d l e r . (x4+Funke bedeutet: Notenschrift mit Schlüsseln von x4, gesamte Buchstabenschrift von Funke).
- Mus.3480-F-520 (Naumann, *Il Reggio d'Imeneo*, 1787, Stimmen, incpl.), S c h l e t t n e r : S+b (Urania), S+b (Imeneo), B+b (Albi); fl 1,2, ob 1,2, fag, cor 1,2, tr 1,2, timp; F u n k e : vl 1, 2; „x 4“ : vla 1+2 (m.Text f. Rec.acc.), vlc (m.Text f-Rec.acc.); K r e m m l e r II : vlc.
- Mus.3550-F-9 (Seydelmann, *Il Turco in Italia*, kurfürstliche Partitur): vol.1 kpl. von F u n k e , vol.2 kpl. von x 4 (J. S c h l e t t n e r) geschrieben.²¹⁹

Hierzu Abb.: II.36., III.156. bis III.161.

SCHLETTNER, Matthäus: * um 1713; Hofnotist von 1754 bis †Juli 1792.

Auf Wunsch Hasses wurde er gemeinsam mit Balch angestellt und blieb tätig, solange sein Befinden es zuließ; zwischen 1783 und 1788 unterstützte ihn vermutlich sein Sohn Joseph. Nach Aussage Hasses in seinem Antrag von 1754²²⁰ wäre Schlettner auch als Bratschist im Orchester einsetzbar gewesen; es ist aber unbekannt, ob dies jemals geschah, wie auch zu Schlettners (vermutlich böhmischer) Herkunft und Ausbildung konkrete Informationen fehlen.

D-Da: Einstellungs- und ungefähres Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt.

Probe seiner Handschrift: Loc.907/5, 273r = eigenhändige Namenangabe „*Matthaeus Schlettner*“ in einem seiner Anstellung vorausgehenden Aktenstück, worin ursprünglich nur sein Vorname bekannt war (Abb. III.162.).

Loc.910/1, 48f: Die gereimte Bittschrift Schlettners vom 16.6.1764 stammt samt Notenschriftbeispiel und Unterschrift von Uhles Hand (der in dem Gedicht als „*mein Camerad*“ erwähnt ist); Loc.910/8, 21: F.A.v. Koenig erwähnt in seinem Vortrag vom 5.3.1784, daß „*der alte Notist, Schlettner, zur Arbeit wenig mehr gebraucht werden kan*“.

²¹⁷ Die für den Kurfürsten bestimmte Partiturskopie ist unter dem 9.11.1784 für Funke abgerechnet (Loc.910/8, 42^v); die Premiere der Oper fand am 17.3.1784 statt., s. O.Landmann: Die Dresdener italienische Oper zwischen Hasse und Weber. - Dresden 1976, S.121.

²¹⁸ UA am 5.3.1785; Abrechnung der kurfürstlichen Partitur an Funke bereits am 5.4.1785 (Loc.910/8, 104^r).

²¹⁹ In den „*Berechnungen*“ vom 5.4.1788 ist die Bezahlung des 1.Akts an Funke, die des 2.Akts an M. Schlettner (!) bescheinigt.

²²⁰ Loc.907/5, 273.

Dompfarramt (u.a. Sterbeeintrag unter dem 15.7.1792: „*Herr Matthias Schlettner, Churfürstl. Hofnotist, alt 78 Jahr 9 Monat*“).

ONGLEY 1992: 78f (Beschreibung der Schrift, Zuordnung des Namens unter Berufung auf Landmann); Abb.S.96.

LANDMANN 1999: S.28 (Identifizierung); Abb.16–18.

FECHNER 1999: S.134, 407 (erwähnt).

LANDMANN 2002: S.55,59; Abb.1.

ROSENMÜLLER 2002: S.49,81,111.

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.137f; Abb.3a/b.

POPPE 2004: S.310.

Kopien-Nachweise

- Mus.2455-D-6 (Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi*, F dur, s.d.): aus der ältesten Schicht stammen die Personelli-Stimmen C, T, B, T rip, org. – Alles Weitere in überarbeiteter Fassung: von Grundig, z.T. unter Einbeziehung von Stimmteilen Personellis, C rip, A rip; vl 1(2x), 2(2x), vla; früheste Schrift Haußstädlers (mit Kopftiteln von Ristori): B rip, vlc rip, cb rip, fag(2x), cor 1, 2; früheste Schrift Schlettners: ob 1, 2 (jeweils mit Monogramm „M.A.S.“ auf den Titelseiten), (später:) vl 1, 2; von fremder Hand (Stimmbez. Personelli): vlc, tiorba; andere fremde Hand: vla.
- Mus.2477-F-62 (Hasse, *Attilio Regolo*, 1750): Stimmensatz für Maria Antonia Walpurgis, wohl bald nach der Uraufführung angefertigt. Früher Nachweis für Schlettners Tätigkeit.
- Mus.2477-F-81 (Hasse, *Il Re pastore*, 1755; Partitur, wohl Besitz der Maria Antonia Walpurgis, in geätzten Lederbänden mit breiten Deckel-Randbordüren, Zierrücken und Goldschnitt): Muster für Zusammenarbeit aller 4 Hofnotisten: vol.1 samt Titel von Balch, vol.2 von Schlettner geschrieben, vol.3: p.1–56 von Grundig, p.57–100 von Kremmler I (die Schreiber wechseln inmitten der Aria III/6!).
- Mus.3264-F-9 (Piccinni, *Buona figliuola*, 1765 oder später): von Schlettner die Einlage (Arien-Transposition) für III/3.
- Mus.3264-F-501a (Piccinni, *Il Barone di Torre forte*, 1766): Die jeweils separaten Parti I und II der Orchesterstimmen zeigen vorwiegend unterschiedliches Papierformat und unterschiedliche Schreiber, die sogar in der einzelnen Parte wechseln können; hinzu kommen Schreiber für transponierte, dem Original zumeist aufgenähte Nummern. – Parte I schrieben Schlettner (vl 1₁, 2₁, vla, b, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2), Uhle (vl 1₃, 2₃) und 2 Anonymi (vl 1₂, 2₂, fag); Parte II: Zinner (vl 1₃, ob 1, 2, cor 1, 2), ein Helfer Zinnerts, z.T. mit diesem zusammen (vl 1₂, 2_{1,3}, vla, fag), Uhle + Haußstädler (vl 2), Haußstädler (b), Schlettner (fl 1, 2) und ein 3. Anonymus (vl 1₁); die Transpositionen in I stammen von Haußstädler (alle Stimmen außer fl 1, 2), Kremmler II (vl 1_{1,3}, 2₁, vla), Schlettner (vl 2₃) und Copyist x 6 (fl 1, 2) und in II von Haußstädler (vl 1_{1,3}, 2₂), Kremmler II (vl 1₂, 2₃, vla, fl 1, 2), Schlettner (b) und x 6 (vl 2_{1,3}, vla, ob 1, fag).
- Mus.2477-D-53,1 bis -53,5 (Hasse, *Missa Es dur*, 1779): Original-Stimmenmaterial, für jeden Messenteil gesondert. Hauptstimmensätze zu Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus von Schlettner, zum Credo von Uhle; von Uhle weiterhin Tuttistimmen zu Sanctus und Agnus; von Kremmler II: sämtliche Ripien-Stimmen sowie die meisten vl 1 tutti und einzelne weitere Orch.-Stimmen; von x 2 (Dachsel): überwiegender Teil der Streicher-Tutti-Stimmen, dazu die meisten fag-St. und ob 1 für Gloria und Sanctus (Kopftitel zu ob 1, 2 Sanctus von Uhle); von Funke: tr 1, 2, timp (Credo); von Kremmler III, nach 1779 (noch ungelent): je 1x vl 1 (Kyrie, Gloria), noch später: vl 1, 2 (Gloria).
- Mus.3796-F-6 (Salieri, *La Scuola de'gelosi*, 1781 abgerechnet an Dachsel): vol.I kpl. von „x 2“ (Dachsel), Titel von Funke; vol.II: bis incl. Aria II/3 von Schlettner, ab Rec.II/4 bis Rec. II/9 Noten und Schlüssel von „x 2“, Buchstabenschrift von Funke; alles weitere (ab S.145) kpl. von Funke.
- Mus.3549-F-506a (Schuster, *Lo Spirito di contraddizione*, 1785): von Funke stammen der Hauptanteil an allen Stimmen (bei tamb/piatti/triang nur Titel) und die Zweitfassung der Polacca, von Schlettner das Finale I in vl 1₃, vl 2₁ und b, das Finale II in b und allen Bläsern; von „x 4“ (J. Schlettne) das Finale I in vl 1₂ und 2₂, das Finale II in vl 1_{1,3} und vl 2_{1,2}, vla 1+2; von Haußstädler das Finale II in vl 2_{2,3} sowie Aria I/4 in vl 1₂ und ein Teil der Aria I/2 in vl 1₃. Aufteilung der Stimme vl 2₃: bis Ende Atto I = Funke; Atto II/1 = Funke, II/2-6 = Haußstädler, II/7 bis Beginn II/8 = Funke, Fortsetzung II/8 = „x4“, Finale II = Haußstädler.

Hierzu Abb.: I.18. bis I.20., II.1., III.162. bis III.169.

SCHMIDT, Johann Wolfgang: *1677, †1744. Hofnotist von 1709 bis ca.1728²²¹.

War zugleich Hoforganist und mit Lindner zusammen für längere Zeit letzter Vertreter eines diesbezüglichen Doppelamts. – Seine Schrift, soweit nach den wenigen erhaltenen Kopien beurteilt werden kann (die meisten sind zweifellos 1760 mit der *Instrument Cammer* verbrannt), hat nicht schulebildend gewirkt.

D-Da: diverse Aktenvorgänge und Sterbejahr im „Spezialregister“ erfaßt.

Probe seiner Handschrift: Eigenhändiger Eintrag von 1718 in der Beilage zum Hofbuch OHMA.K.2 Nr.5, f.90^v.

HELLER 1965: (wie HELLER 1971).

HELLER 1971: S.33 (Vermutung der Identität mit Schreiber „D“).

LANDMANN 1983: S.148 (Schmidt), 150 („Schreiber a“, mit Schmidt als „ähnlich“ bezeichnet); Abb.20 (Schmidt), 29 („a“).

FECHNER 1999: S.75f,107,238 (S.76: Mus.2154-N-3 mit Namenszeichnung!).

BURDE 2000: S.34; Abb.2.

Kopien-Nachweis

Mus.2154-N-3 (J.Chr.Schmidt: *Partie à deux Choeurs avec la Basse continue*): lt. Vermerk auf der Titelseite „Copia de J.W.Schmidt“; 6 Stimmen von J. W. S c h m i d t, Stimme b (S.66–70) von M o r g e n s t e r n (Lindner-Typus).

Mus.2398-D-15 (Heinichen, *Requiem solenne in C*, s.d.): Partiturreinschrift von S c h m i d t.

Hierzu Abb.: III.170. bis III.174.

STENKE, Johann Fiedrich: Hofnotist von 1834 bis †18.5.1860.

Eingestellt nach dem Tod von Kremmler III. – Trotz einiger für ihn positiver Aussagen in den Akten von D-Da ist über Stenke im Grunde nichts bekannt. Die im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit sehr späte Aufnahme einer Spur machte nähere Untersuchungen zu diesem Schreiber noch nicht möglich. Immerhin beansprucht er Interesse als einer der drei hauptamtlichen Notisten zur Zeit Wagners, die an der Herstellung der Uraufführungsstimmen von dessen Dresdner Werken beteiligt waren.

D-Da: Einstellung und Sterbedatum im „Spezialregister“ nachgewiesen, darüber hinaus aber nur Marginales.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.

MfV 14432, 42^vff: Lüttichau bescheinigt Stenke gute kontrapunktische Kenntnisse und die Fähigkeit, aus Partituren Stimmen auszuziehen, weshalb er ihm bereits wiederholt Gratifikationen bewilligt habe (Vortrag am 4.2.1834); ebenda, 49: Annahme des Lohnschreibers als Hofnotist am 8.3.1834. – MfV 14439, 43: Eine Berechnung der über das Pflichtpensum hinaus geleisteten Arbeiten 184 und 1842 ergibt für Stenke ein jährliches Zusatzeinkommen von weit über 100 Tl.

VEIT/ZIEGLER 1996: S.161 (Erwähnung als Lohn-Notist „1823–1825 und 1829“).

LANDMANN 2002: (keine Erwähnung); (anonym:) Abb.20(mit Zusätzen von Richard Wagner).

Kopien-Nachweise (vorerst hypothetisch, nach Indizien der Stimmen Mus.4864-F-512a und der Partitur Mus.4888-F-11a)

²²¹ Bereits der HStCal für 1729 nennt Schmidt nur noch als „Clavecin“-Spieler der Kapelle.

- Mus.5876-F-508 (Wagner, *Rienzi*, UA 1842, vorhandene Stimmen): von S t e n k e jeweils Akte 2 und 3 bei fl1, fl.picc[fehlen Akte 3-5], ob 1, cor 1, 2, 3 (Titel zu Akt 3, außer bei fl 2, von Christian Wilhelm Fischer). – Siehe auch bei K l e m m und K r e m m l e r V.
- Mus.5876-F-509 (Wagner, *Der Fliegende Holländer*, UA 1842): von S t e n k e (gemäß Mus.4864-F-512a): jeweils der 1.Akt zu vl 1₁, v 1₇, fl 1, 2, fl.picc, ob 1, 2, cl 1, 2, fag 1, 2, cor 1, 2, 3, , 4, trb 1, 2, 3, ophicleide, timp. – Siehe auch bei K l e m m und K r e m m l e r V (weitere beteiligte Schreiber = ?).
- Mus.5876-F-510 (Wagner, *Tannhäuser*, UA 1845) vorhandene Stimmen: cl 2, tr 1, 2, 3, tb, timp. Darin jeweils das Vorspiel von K r e m m l e r V, Akt 1 von ?, Akt 2 von K l e m m, Akt 3 von S t e n k e.
- Mus.4864-F-512a (Donizetti, *La Favorite*, 1845): Die 6 Vokal- und die wesentlichen Orch.-Stimmen sind aktweise geschrieben, und zwar Akte 1 und 3 jeweils von K l e m m, Akt 4 von K r e m m l e r V; für Akt 2 bietet sich somit S t e n k e als dritter der damals festgestellten Hofnotisten an.
- Mus.4888-F-11a (Reißiger, *Der Schiffbruch der Medusa*, 1846): Dirigierpartitur (Akt I fehlt; vorh. Akt II und Akt III+IV), komplett geschrieben von S t e n k e. – Auch hier sprechen die Indizien für ihn, denn in Dresden geschriebene Dirigierpartituren ließ man von Hof-, nicht von Lohnnotisten anfertigen; da die Schriften von Klemm und Kremmler V identifiziert sind, kommt für 1846 als Hofnotist nur noch Stenke in Frage.
- Mus.5408-F-508a (Lortzing, *Rolands Knappen*, unvollst. Material von 1849, s.oben): bei den vorh. Vokal-Solostimmen jeweils Akt 1 von S t e n k e; Akt 2 von K r e m m l e r V, Akt 3 bei Vokal- und Orch.-St. von K l e m m. – Auch hier sprechen die Indizien für Stenke als dritten beteiligten Schreiber und somit für denjenigen des 1.Akts.

Hierzu Abb.: II.20., III.175. bis III.180.

UHLE, Carl Gottlob: * ?; Hofnotist von 1758 bis †5.3.1784.

In Warschau wirkte er anfangs offenbar im Dienste des Grafen Brühl, seit der 1758 von Dresden aus erfolgten Anstellung dann hauptamtlich für die Warschauer Kgl. Kapelle als Notist und ab 1763/64 in Dresden, nach kurzer Übergangszeit²²², als Hofnotist. Mit seiner ästhetisch ausgewogenen Schrift wurde er zum Vorbild für viele jüngere Notisten.

In seiner für die Warschauer Aufführung 1759 angefertigten Partitur der Oper *Nitteti* von J.A. Hasse sind Ergänzungen und Nachträge von der Hand zweier Italiener feststellbar (siehe LANDMANN 1999, S.31 – dort nur e i n Italiener erwähnt – mit Abb.21). Eine davon, besonders deutlich erkennbar in vol.3, S.34 (Neunotierung eines Recitativo), ist **Mattia Gerardi** zuzuordnen, überprüfbar an einer in D-Dl als autographe Partitur vorliegenden Messe (Mus.2060-D-1; zugehörige Hofkirchen-Stimmen sind Kriegsverlust). Nach Alina Żórawska-Witkowska²²³ war Gerardi 1760 als Kapellmeister des Grafen Franciszek Salezy Potocki in Warschau tätig, 1766/67 in gleicher Funktion bei König Stanislaw Poniatowski; somit wäre, zumindest für 1759, die Frage gelöst, wer am sächsisch-polnischen Hof in Warschau den abwesenden Hasse vertrat. – Zu wem die zweite Schrift gehört (zum Bearbeiter des Librettos? Ihm fallen vor allem Arientexte zu), bleibt noch zu ermitteln.

Uhle fertigte später in Dresden den thematischen *Catalogo della Musica di Chiesa* an (nur der Band „S. sino al Z.“ blieb erhalten; Bibl.Arch.III Hb 788,3) sowie den ebenfalls thematischen „*Catalogo della Musica di Chiesa composta da Giovanni Giorgio Schürer*“ (Titel autograph, alles weitere von Uhle; Bibl.Arch.III HB 790). Vermutlich lag von seiner Hand einst auch ein Katalog der im „Schranck II“ der Kath. Hofkirche verwahrten Instrumentalmusik vor, denn deren Umschlagetiketten, einheitlich von Uhle beschriftet, verweisen auf diese Aufbewahrung, wie die Kirchenmusikalien auf die entsprechenden anderen Schränke orientieren. Neben dem Notenschreiben führte Uhle seinen Stiefsohn Chr. Fr. Funke zweifellos auch in das Anlegen thematischer Kataloge und in die mit Themenanfängen versehene Umschlagetikettierung ein; alle diese Arbeiten wurden später von Funke fortgesetzt.

²²² Siehe die weiter unten nachgewiesene Rechnung Uhles für (Lohn-)Kopierarbeiten Juni bis Dezember 1763. Sie ist auch zitiert bei VIERTEL S.221.

²²³ Gemäß freundlich erteilter privater Auskunft vom 4.7.2008, wofür auch hier herzlich Dank gesagt wird.

D-Da: Einstellungs- und Sterbedatum Uhles im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.907/5, 310 (Bewerbung um Anwartschaft auf eine Dresdner Hofnotistenstelle, Warschau, 15.5.1758); Loc.382/7, 298f (Rechnung vom 13.1.1764 für 7 Monate Arbeit, gegengezeichnet von Hasse [!], und Anmahnung des Betrags vom 3.1.1766[!] samt einem Verrechnungsvermerk abzüglich 10%[!]); Loc.910/1, 48f (gereimte Bittschrift vom 16.6.1764 für Schlettner, samt achttaktiger Notenschriftprobe und Unterschrift von Uhle geschrieben, der als „*mein Camerad*“ f.48v im Text erwähnt ist). – Loc.910/3 enthält, von der Hand Uhles gefertigt, eine Petition der gesamten Kapelle (26.10.1771) sowie eine Bittschrift des Kapellmusikers Anton Dietrich (25.3.1772).

Loc.910/8, 21^r: Im Vortrag vom 5.3.1784 meldet F. A. v. Koenig, Uhle sei „*diesen Morgen verstorben*.“

BARTHA-SOMFAI 1960: S.433f. (Lokalisierung der Schrift nach Dresden mit Benennung „Kop.An.25/a“); Abb.: S.433 (links).

ONGLEY 1992: S.78 (kurze Beschreibung der Kopialien und Zuweisung des Namens unter Berufung auf Landmann); Abb.S.95.

LANDMANN 1999: S.28f; Abb.21(mit Warschauer „Italiener 2“),19,20.

LANDMANN 2002: S.55 (keine Abb.).

ROSENMÜLLER 2002: S.87-90 (Sonderkapitel zu Uhle); Abb.13.

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.138 (mit Hinweis auf die von Viertel publizierten Dokumente, s. Anm. 38).

KOLLMAR 2006: S.67, 80 (Uhle erhält 1755f. Geld für „Copisten“-Arbeiten aus der Haushaltskasse des Grafen Brühl).

Kopien-Nachweise

a) Uhle allein

Mus.2477-D-4b (Hasse, *Requiem in C*): Schöne Partiturreinschrift, wohl Anfang 1764.

b) Uhle mit Gerardi und einem zweiten Italiener

Mus.2477-F-87 (Hasse, *Nitteti*, 1759): Gesamtabschrift der 3 Atti von U h l e , mit Ausnahme etlicher Arien-Texte, die in Warschau für die dortige Aufführung eingetragen wurden (Text zur Licenza fehlt gänzlich). Von G e r a r d i eingefügt in Atto I Vermerke auf S.137 und 145 jeweils oben; in II, S.109 letzte 7½ T. Rec.II/10 und Vermerk, S.135 6½ T. Rec., ab S.136 Arientext; in III, S.6 4 T. Notenkorrektur sowie hier wie S.7 Rollennamenkorrektur, S.34 neue Niederschrift Rec. III/4. Von der 2 . i t a l . H a n d die Texte der Arien I/2, II/9, II/10, III/3, III/4 sowie Rollenbez. oder Vermerke I,81, 99, 164; in III Änderungen an den Rec. III/5 und III/8 sowie Kopftitel S.131: „Doppo il Coro Licenza Pasqualino“[= Pasquale Bruscolini, Kastrat].

c) Uhle mit Grundig und Kremmler II

Mus.2477-E-34 (Hasse, *Alma redemptoris mater*, im Gegensatz zu LANDMANN 1999 wohl einheitlich 1763 zu datieren): U h l e = A+b, vl 1, 2, vla, vlc, vlc rip, vne, org(bez.), ob 1, 2, fag 1, 2; G r u n d i g („A 5“) = vl 1(3x); K r e m m l e r II = vl 2(3x), vla.

d) Uhle mit Haußstädler und weiteren Schreibern

Mus.3264-F-501a (Piccinni, *Il Barone di Torre forte*, 1766): Die jeweils separaten Parti I und II der Orchesterstimmen zeigen vorwiegend unterschiedliches Papierformat und unterschiedliche Schreiber, die sogar in der einzelnen Parte wechseln können; hinzu kommen Schreiber für transponierte, dem Original zumeist aufgenähte Nummern. – Parte I schrieben S c h l e t t n e r (vl 1₁, 2₁, vla, b, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2), U h l e (vl 1₃, 2₃) und 2 Anonymi (vl 1₂, 2₂, fag); Parte II: Z i n n e r t (vl 1₃, ob 1, 2, cor 1, 2), ein H e l f e r Zinnerts, z.T. mit diesem zusammen (vl 1₂, 2_{1,3}, vla, fag), U h l e + H a u ß s t ä d l e r (vl 2), H a u ß s t ä d l e r (b), S c h l e t t n e r (fl 1, 2) und ein 3. Anonymus (vl 1₁); die Transpositionen in I stammen von Haußstädler (alle Stimmen außer fl 1, 2), K r e m m l e r II (vl 1_{1,3}, 2₁, vla), Schlettner (vl 2₃) und Copyist x 6 (fl 1, 2) und in II von Haußstädler (vl 1_{1,3}, 2₂), Kremmler II (vl 1₂, 2₃, vla, fl 1, 2), Schlettner (b) und x 6 (vl 2_{1,3}, vla, ob 1, fag).

Mus.2455-D-500 (Ristori, *Missa in C*, vor 1751): Hauptstimmensatz von K r e m m l e r I zusammen mit H a u ß s t ä d l e r (von diesem allein: 2x vl 2, in den anderen Stimmen zumeist *Kyrie* und *Gloria*); von G r u n d i g, wohl um 1751: Arip, Trip, Brip; um 1763 von K r e m m l e r II: vl 1, vlc, vne, von U h l e : vl 2.

e) Uhle mit Funke

Mus.3273-F-4 (Sarti, *Le Gelosie villane*, 1778²²⁴): Partiturskopie von U h l e , doch die Finali I und II sind von F u n k e geschrieben, mit Ausnahme der durch Uhle hinzugefügten Buchstabenschrift.

f) Uhle mit Schlettner u.a.

Mus.2477-D-53,1 bis -53,5 (Hasse, *Missa Es dur*, 1779): Original-Stimmenmaterial, für jeden Messenteil gesondert. Hauptstimmensätze zu *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus* von S c h l e t t n e r , zum *Credo* von U h l e ; von Uhle weiterhin Tuttistimmen zu *Sanctus* und *Agnus*; von K r e m m l e r II: sämtliche Ripien-Stimmen sowie die meisten vl 1 tutti und einzelne weitere Orch.-Stimmen; von x 2 (D a c h s e l t): überwiegender Teil der Streicher-Tutti-Stimmen, dazu die meisten fag-St. und ob 1 für *Gloria* und *Sanctus* (Kopftitel zu ob 1, 2 *Sanctus* von Uhle); von F u n k e : tr 1, 2, timp (*Credo*); von K r e m m l e r III, nach 1779 (noch ungelenk): je 1x vl 1 (*Kyrie, Gloria*), noch später: vl 1, 2 (*Gloria*).

Hierzu Abb.: I.25. bis I.27., III.181. bis III.190.

WEI(S)S(E), August Lebrecht: *?; Hofnotist ab August 1824 bis †9.12.1843.

Seit 1817 als Lohnnotist nachweisbar, war er seit 1822 Notisten-Assistent. Bislang liegen zur Identifizierung seiner Schrift keine Ergebnisse vor.

D-Dl: Einstellungs- und Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: nicht gefunden.

Loc.15147/2, 250^r: „*Summarische Uibersicht*“ über die Jahresleistungen der Notisten im Jahre 1826, wobei der „*Notist Weisse*“ vertreten ist; MfV 14432, 42^r: im Februar 1834 Bestätigung für Kremmler III, Weiße und Klemm als Hofnotisten gemäß Kapell-Etat vom 10.9.1831; MfV 14439, 39: Vortrag des Generaldirectors vom 30.3.1844 mit Angabe des Sterbedatums von Weiße.

VEIT/ZIEGLER 1996: 157, 160 (detaillierte Akten-Berichte; keine Schriftzuordnung, keine Abb.)

Kopien-Nachweise

(noch nicht möglich)

Keine Abb.!

ZINNERT, Carl Samuel: *?, †(vor Frühjahr 1784)²²⁵; Notist bei der Comédie Française 1764–1769; zudem Lohnnotist.

Gleich Uhle und Balch anfänglich für den Grafen Brühl tätig, gelang es Zinnert nicht, eine feste Anstellung am Hof zu erreichen. – Seine sehr schöne, der Haußstädlerschen ähnliche Schrift konnte anhand seiner Partiturabschriften für die Comédie-Françoise identifiziert werden, denn neben Haußstädler kommt nur er als Schreiber der erhaltenen Dirigierpartituren in Betracht. Die in den „*Berechnungen*“ des Oberhofmarschallamtes an seine Adresse abgerechneten Kopialien für den Kurfürsten sind hingegen Arbeiten anderer Notisten. Doch ist er als Lohnnotist offenbar auch im Bereich der Italienischen Oper tätig gewesen. Zinnerts eigene Hand läßt sich am sichersten an seiner Buchstabenschrift erkennen.

Achtung: Im CD-ROM-Katalog zu LANDMANN 2002 sind eventuell mehrere Zinnert-Kopien irrtümlicherweise Funke zugeschrieben!

D-Da: (diverse Vorgänge und Verabschiedung 1769 im „Spezialregister“ erfaßt, aber keine Lebensdaten.)

²²⁴ Unter dem 9.5.1778 durch v.Koenig an Uhle abgerechnet.

²²⁵ Siehe ROSENMÜLLER 2002, S.102.

Proben seiner Handschrift: Loc.908/6, 216f (Gesuch vom 2.9.1769 für Haußstädler und sich selbst, mit Unterschrift auch von Haußstädler); Loc.910/4, 23 (Gesuch vom 22.3.1773 für den Kapellgeiger Franz Nicolaus Hunt, der lediglich unterschrieben hat).

HELLER 1965: S.134 (als Schreiber „j“ registriert).

HELLER 1971: S.51 (als Schreiber „j“ registriert).

FECHNER 1999: S.135(„T“); Abb. S.202.

LANDMANN 2002: S.56 (Identität und Funktion ermittelt); Abb.25.

ROSENMÜLLER 2002: S.48,101f.,111 (Schrift nicht zugewiesen, daher keine Abb.).

KOLLMAR 2006: S.67, 80, 81 (als „Copist“ mit Arbeiten für den Grafen Brühl erwähnt 1753f. sowie 1763).

Kopien-Nachweise

Mus.2-F-525 (Pasticcio *Il Maitre de musique*, 1765): Dirigierpartitur, geschrieben von Z i n n e r t , mit einzelnen, z.T. lose beiliegenden Nummern von H a u ß s t ä d l e r .

Mus.3269-F-500 (Fischietti, *Il Mercato di Malmantile*, 1766): gesamte Partitur von Zinnert und einem Helfer geschrieben (vom Helfer zumeist nur Schlüssel, Akzidentien und Noten; dieser Helfer ist identisch mit demjenigen, der auch bei Mus.3264-F-501a mitwirkte). Im Haupttitel von Zinnerts Hand die Jahreszahl „1766“.

Mus.3264-F-501a (Piccinni, *Il Barone di Torre forte*, 1766): Die jeweils separaten Parti I und II der Orchesterstimmen zeigen vorwiegend unterschiedliches Papierformat und unterschiedliche Schreiber, die sogar in der einzelnen Parte wechseln können; hinzu kommen Schreiber für transponierte, dem Original zumeist aufgenähte Nummern. – Parte I schrieben S c h l e t t n e r (vl 1₁, 2₁, vla, b, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2), U h l e (vl 1₃, 2₃) und 2 Anonymi (vl 1₂, 2₂, fag); Parte II: Z i n n e r t (vl 1₃, ob 1, 2, cor 1, 2), ein H e l f e r Zinnerts, z.T. mit diesem zusammen (vl 1₂, 2_{1,3}, vla, fag), U h l e + H a u ß s t ä d l e r (vl 2), H a u ß s t ä d l e r (b), S c h l e t t n e r (fl 1, 2) und ein 3. Anonymus (vl 1₁); die Transpositionen in I stammen von Haußstädler (alle Stimmen außer fl 1, 2), K r e m m l e r II (vl 1_{1,3}, 2₁, vla), Schlettner (vl 2₃) und Copyist x 6 (fl 1, 2) und in II von Haußstädler (vl 1_{1,3}, 2₂), Kremmler II (vl 1₂, 2₃, vla, fl 1, 2), Schlettner (b) und x 6 (vl 2_{1,3}, vla, ob 1, fag).

Hierzu Abb.: II.25., III.191. bis III.197.

ZUCKER, Johann Christoph: *1756; Hofnotist von 1805 bis †2.2.1814.

In der Theatergesellschaft des Pasquale Bondini (ab 1789 in der des Nachfolgers Franz Seconda) Schauspieler und Tenorsänger (u.a. Pedrillo in *Die Entführung*, Jan.1785),²²⁶ mußte er wegen zunehmender Schwerhörigkeit den Beruf wechseln und bekam, dank seiner guten musikalischen Kenntnisse und schönen Handschrift, zunächst die leitende Position bei den Lohn-Kopiaturen für die italienische Impresa-Oper. Seine bis 1791 zurückzuverfolgende Notenschreibtätigkeit führte erst spät zur festen Anstellung. Zucker befand sich infolge von Krankheitsfällen in der Familie und von Kosten für aufwendige Ausbildung der Kinder in offenbar sehr schwierigen finanziellen Verhältnissen. Ein in D-DI verwahrter Brief²²⁷ enthält die Bitte um Geldvorschuß. Gleich ihm starb seine zweite Witwe (wie wohl schon die erste Frau) „an der Auszehrung“. In erster Ehe war er verheiratet mit der Schauspielerin und Sängerin Eleonore geb. Bösenberg, in zweiter Ehe mit Francisca Brigitta geb. Keck, die im Jahre 1800 die spätere Sängerin Julie Zucker verehelichte Haase zur Welt brachte²²⁸ (die Tochter Emilie, ebenfalls Sängerin, wurde vermutlich 1795 in der ersten Ehe geboren). Zuckers Notenkopien gehören zu den ästhetisch schönsten und klarsten seiner Generation.

²²⁶ Angaben zu Zucker bei Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper, Bd.2: Die Solisten*. – Dresden 2004, S.390.

²²⁷ D-DI, Mscr.Dresd.t.4555: „Lieber Herr Berger! Ich sizze auf dem Hund, helfen Sie mir mit 3 rl. Vorschuß auf den Oktober über'n Schwanz! Das Manuscript soll erfolgen. Ihr ergebener Zucker. Dresden, am 23.Aug.1805.“

²²⁸ Die sehr gefeierte, leider jung verstorbene Julie war z.B. Webers erstes Dresdner Freischütz-Ännchen.

Haymann²²⁹ meldet von ihm: *sonst Hofschauspieler, ietzt Hofnotist, geb. [fehlt]. Veröff. mehrere Jahrgänge „musicalische Arabesken“, worin besonders Stücke v. Paer; auch Klavier-Auszüge v. Opern Nummern im „Neuen musicalischen Mercur“, Dresden, Hilscher.*

D-Da: Bewerbung des ehemaligen Mitglieds der Secondaschen Schauspieler-Gesellschaft um eine Hofnotistenstelle sowie Einstellungs- und Sterbedatum im „Spezialregister“ erfaßt.

Proben seiner Handschrift: Loc.2427/7, 266f (Gesuch um Anwartschaft auf Anstellung vom 29.5.1804; Schrift sehr „gemalt“ und daher schwer zu erkennen); ebenda, 314f (Anstellungsbestätigung und Gehaltsanweisung für Zucker vom 29.12.1804).

D-Dl: Mscr.Dresd.t.4555 (Brief Zuckers vom 23.8.1805 mit Bitte um Vorschuß).

Dompfarramt: Taufnachweis für Tochter Julie 1800, Begräbnisnachweis für Witwe Franzisca 1814.

LANDMANN 2002: S.57,61,62; Abb.29,47.

Kopien-Nachweise

A n m e r k u n g . Im CD-ROM-Katalog LANDMANN 2002 sind zu fünf Opern Dresdner Aufführungsdaten angegeben, die nach Zuckers Tod liegen, für deren Material aber seine Mitwirkung genannt ist. In einem Fall liegt ein Irrtum hinsichtlich der Schriftbestimmung vor, in den anderen Fällen ist eine entsprechend frühere Manuskriptentstehung anzusetzen. Bekanntlich brachten die Jahre 1813–1815 die Napoleon-Kriege, Völkerschlacht und Gefangensetzung des sächsischen Königs sowie den Wiener Kongreß mit der Verkleinerung Sachsens – Ereignisse, die auch in das Opern- und Theaterleben der Residenz einschnitten. Bei der Wiedererrichtung königlicher Hoftheater (mit italienischer und erstmals deutscher Oper) griff man auf vorbereitete, aber bisher ungenutzte Materialien zurück, darunter auf

- *L’Avaro* (F.Orlandi, Mus.4516-F-500 und –500a), Premiere 29.5.1816: in der Partitur die Einlagen für Atto I von Zucker, für Atto II von Z. und Gutmacher; Vokalstimmen von Zucker und Gutmacher, Orchesterstimmen zusammengeheftet aus Anteilen von Beck, Gutmacher und Zucker; kleine Einfügungen von Böhme. – Auf der Titelseite der Stimme Rosalinda eigenhändiger Namenszug der Sängerin „*Camilla Micksch*“,
- *Der Teufelsstein in Mödlingen* (W.Müller, Mus.4158-F-500a), Premiere 21.8.1818: ursprüngliche Stimmen von Zucker in kleinerem Papierformat mit späteren größerformatigen Zusätzen anderer Schreiber durchsetzt,
- *I Virtuosi ambulanti* (V.Fioravanti, Mus.4112-F-504), Premiere 15.4.1820: gesamte Partitur von Zucker geschrieben; auf der Titelseite Kapellmeistervermerk „*Riveduta questo 21.Febb: 1820 – Morlacchi.*“ – eine deutsche Textfassung ist von unbekannter Hand aus unbekanntem Anlaß nachgetragen.

Mus.3972-F-518 (Mozart, *Così fan tutte*, 1791): in vol.I, p.68, eine Notation auf aufgeklebtem Zettel von 1791 (als bislang frühester Nachweis für Notistenarbeiten Zuckers²³⁰).

Mus.3549-E-578a (Schuster, *Regina coeli* von 1788; Stimmen wohl um 1800): von B e c k : Umschlagtitel; S1,A1,T1,B1,vl1,2,vla,org,ob1,2,fag1,2,cor1,2; von K r e m m l e r III : Srip(3x),vl1(5x); von Z u c k e r : Arip(3x),vla, (nur Kopftitel und Stimmbez., alles weitere von unbekanntem Helfer:) vl2(4x); von B ö h m e : Trip,Brip(je 3x),vlc,cb(je2x), vne e vlc; (wesentlich später, wohl K l e m m :) vla, vlc e b.

Mus.4657-G-2 (Morlacchi, *Cantata in lode di ... Napoleone I, 1812*): Partiturreinschrift (in Franzband).

Hierzu Abb.: II.29., III.198. bis III.202.

²²⁹ HAYMANN S.349.

²³⁰ Laut freundlich erteilter mündlicher Auskunft von Dr. Milada Jonasová, Praha, ist die von Zucker geschriebene Textvariante bereits in dem Dresdner Textdruck von 1791 enthalten, stellt also keine spätere Einfügung dar.

III.4.2. Alphabetische Folge der Hilfsbezeichnungen mit Auflösung, soweit möglich

ANON.H1a / b (SCHMIDT-HENSEL 2004): siehe Johann Gottlieb HAUSSSTÄDLER

ANON.H2a / b (SCHMIDT-HENSEL 2004): siehe Johann Gottlieb HAUSSSTÄDLER

COPYIST x 1 of Dresden court (LANDMANN 1999): siehe KREMMLER II

COPYIST x 2 of Dresden court (LANDMANN 1999): siehe Chr. G. DACHSELT

COPYIST x 3 of Dresden court (LANDMANN 1999) s. Copyist x1 = KREMMLER II

COPYIST x 4 of Dresden court (LANDMANN 1999): siehe Joseph SCHLETTNER

COPYIST x 5 of Dresden court (LANDMANN 1999)

Bei Hasse-Kopien in D-Dl sicher nachweisbar für sieben zwischen 1737 und 1753 entstandene Werke, alle überliefert in Einbänden Friedrich Augusts III. und wohl eher in zeitlich dichter Folge geschrieben als über 16 Jahre verteilt. Wenn nicht von Friedrich August ungebunden aus einer älteren Sammlung übernommen, wurden sie erst in seinem Auftrag kopiert, d.h. kaum vor 1768. Eine Zuordnung der Schrift an Leonhard Butz verliert diesfalls jede Wahrscheinlichkeit. Falls es sich bei der Hasse-Kopie Mus.2477-E-37,3 um eine sehr frühe Arbeit von x 5 handelt, so wäre dieser bis 1763 in Warschau und dort tätig gewesen.

LANDMANN 1999: S.30 (Identität mit Leonhard BUTZ für möglich erklärt); Abb.33.

SCHMIDT-HENSEL 2004: S.141ff (Butz wird eher mit „AnonH1“ bzw. „Disciple of Kremmler“ gleichgesetzt zuungunsten von x 5, der anonym bleibt); Abb.6.

Kopien-Nachweise

Mus.2477-E-37,3 (Hasse, *Quando Jesus est in corde*; eventuell sehr frühe Stimmen von x 5, angefertigt in Warschau?)

Mus.2477-D-20 (Hasse, *Sant'Elena al Calvario*, 1746; P., 2 vol.)

Mus.2477-F-19 (Hasse, *Senocrita*, „1737“; P., 5 vol.)

Mus.2477-F-27 (Hasse, *Alfonso*, 1738; P., 5 vol.)

Mus.2477-F-2 (Hasse, *Artaserse*, 1740; P., 3 vol.)

Mus.2477-F-32 (Hasse, *Lucio Papirio*, „1742“; P., 3 vol.)

Mus.2477-F-68 (Hasse, *Solimano*, 1753; P., 3 vol.)

Mus.2477-F-73 (Hasse, *L'Eroe cinese*, 1753; P., 3 vol.)

Hierzu Abb.: II.37., III.203. bis III.206.

COPYIST x 6 of Dresden court (LANDMANN 2002):

Ein wohl nur peripher für den Hof tätig gewesener Schreiber; dort bisher nachweisbar zwischen etwa 1766 (Piccinni, *Buona figliuola*) und 1772 (Traetta, *Il Buovo d'Antona*, 1772), jeweils mit Einlagenummern. Er könnte jedoch seit mindestens 1753 für eine Dresdner

Musikalienhandlung kopiert haben, siehe die zwei Arien-Partituren und den Kl.-A. von Hasse-Opern aus KÖB-Besitz.

LANDMANN 2002: S.55,56,61; Abb.26.

ROSENMÜLLER 2002: S.105 (mit Hinweis auf Breitkopf-Kopist „J.A.Hasse=L.Leo I“ und „Copyist x6“); Abb.37.

SCHMIDT-HENSEL 2004: (nicht behandelt).

Kopien-Nachweise

Mus.2477-F-74 (Hasse, *L'Eroe cinese*, Kl.-A. „1753“): auf besonders großformatigem, Hof-untypischem Papier geschrieben)

Mus.2477-F-41 (Hasse, *Ipermestra* [1751], Arien-Partitur), offenbar für den Verkauf in der Stadt kopiert; Einband 19.2d von der KÖB veranlaßt.

Mus.2477-F-8 (Hasse, *Ezio* [1755], Arien-Partitur), desgleichen; bereits z.Z. des Einbindens inkomplett.

Mus.3264-F-9 (Piccinni, *La Buona figliuola*, 1765 oder später): Einlage (Transposition) für Aria I/2.

Mus.3264-F-501a (Piccinni, *Il Barone di Torre forte*, 1766): Die jeweils separaten Parti I und II der Orchesterstimmen zeigen vorwiegend unterschiedliches Papierformat und unterschiedliche Schreiber, die sogar in der einzelnen Parte wechseln können; hinzu kommen Schreiber für transponierte, dem Original zumeist aufgenähte Nummern. – Parte I schrieben S c h l e t t n e r (vl 1₁, 2₁, vla, b, fl 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2), U h l e (vl 1₃, 2₃) und 2 Anonymi (vl 1₂, 2₂, fag); Parte II: Z i n n e r t (vl 1₃, ob 1, 2, cor 1, 2), ein H e l f e r Zinnerts, z.T. mit diesem zusammen (vl 1₂, 2_{1,3}, vla, fag), U h l e + H a u ß s t ä d l e r (vl 2), H a u ß s t ä d l e r (b), S c h l e t t n e r (fl 1, 2) und ein 3. Anonymus (vl 1₁); die Transpositionen in I stammen von Haußstädler (alle Stimmen außer fl 1, 2), K r e m m l e r II (vl 1_{1,3}, 2₁, vla), Schlettner (vl 2₃) und Copyist x 6 (fl 1, 2) und in II von Haußstädler (vl 1_{1,3}, 2₂), Kremmler II (vl 1₂, 2₃, vla, fl 1, 2), Schlettner (b) und x 6 (vl 2_{1,3}, vla, ob 1, fag).

Hierzu Abb.: II.26., III.207. bis III.209.

COURT COPYIST 1 (ONGLEY 1992): siehe Johann Christoph BECK

COURT COPYIST 2 (ONGLEY 1992): siehe Christian Friedrich FUNKE

COURT COPYIST 3 (ONGLEY 1992): siehe Christian Gottlieb DACHSELT

COURT COPYIST 4 (ONGLEY 1992): siehe KREMMLER II

COURT COPYIST 5 (ONGLEY 1992): siehe KREMMLER III

COURT COPYIST 6 (ONGLEY 1992): siehe KREMMLER III

COURT COPYIST 8 (ONGLEY 1992): siehe KREMMLER II

DISCIPLE OF KREMMLER (LANDMANN 2002): siehe J. G. HAUSSSTÄDLER

DRESDEN I (WeGA): siehe Johann Carl Adam KLEMM

DRESDEN III (WeGA): siehe KREMMLER III

KOP. AN. 25/a (BARTHA-SOMFAI 1960): siehe Carl Gottlob UHLE

KOP. AN. 25/b (BARTHA-SOMFAI 1960): siehe Johann Gottlieb HAUSSSTÄDLER

SCHREIBER A (HELLER 1965 u.a.): siehe Johann Gottfried GRUNDIG

SCHREIBER B: (ein Hilfsschreiber; tätig etwa 1725–1730)

HELLER 1965: S.107–114; Abb. S.304.

HELLER 1971: S.38-41; Abb. S.64.

LANDMANN 1983: S.148; (keine Abb.).

Keine Abb.!

SCHREIBER C: (ermittelt als J.J.QUANTZ, s. LANDMANN 1983 sowie neuere Spezialarbeiten zu Quantz; in der vorliegenden Liste nicht berücksichtigt)

HELLER 1965: S.115ff („C“), 134, 140 („f“, „x48a“, „x58“ und „x1.23“); Abb. S.305-307 („C“).

HELLER 1971: S.41-45 („C“), 51 („f“); Abb. S.65-67 („C“).

LANDMANN 1983: S.149f. (identifiziert als Quantz; zugeordnet sind, in Übereinstimmung mit H. Augsbach, „x48a“, „x58“ und „x1,23“); Abb.33, 34 (Quantz).

FECHNER 1988: S.778 („C“ und „f“ als Quantz).

Keine Abb.!

SCHREIBER D (HELLER 1965 u.a.): siehe Johann Gottlieb MORGENSTERN

SCHREIBER e / x 66

R i c h t i g s t e l l u n g : Bei HELLER 1965 (S.134) und HELLER 1972 (S.51) ist mit „e“ ein italienischer Notist bezeichnet, der inzwischen als **Giovanni Battista Vivaldi** identifiziert werden konnte (siehe Paul Everett, *Vivaldi's Italian Copyists*. – In: *Informazioni e Studi Vivaldiani* 13, Milano 1990, S.33-37 und 50-53).²³¹ In einem Fall – Mus.2389-O-66a und -O-66 – tritt Schreiber e gemeinsam mit einem Schreiber auf, den HELLER 1965 „x 66“ nannte.

Bei LANDMANN 1981a sind beide Schreiber als Anonymi, dabei korrekt als Deutscher (analog „x 66“, für die Partitur) und als Venezianer (analog „e“, für die Stimmen) angegeben. Hingegen kam es bei LANDMANN 1983 zur Verwechslung der beiden Schriften, d.h. diejenige von „e“ wurde als die nicht-italienische bezeichnet. FECHNER 1991 reklamierte den Fehler zu

²³¹ Für diese Auskunft dankt die Verfasserin herzlich Herrn Prof.Dr. Heller, Rostock.

Recht, übersah aber die Verwechslung als Ursache des (von der Verfasserin bedauerten) Irrtums.

Somit entfällt „e“ als Telemann-Kopist zugunsten von „x 66“. Durch die Identifizierung des letzteren kann hier jedoch ein neuer Erkenntnisschritt vorgestellt werden: Bei „x 66“ handelt es sich um **Johann Caspar Seyfert** (1697–1767) aus Augsburg, Pisendels Schüler in Dresden von 1720 bis 1723.²³² Durch Schriftvergleich mit einem gesicherten Seyfert-Autograph²³³ ließen sich im Dresdner Bestand nicht nur zwei Oboen-Konzerte eines vornamenlosen „Seyfert“ dem Pisendel-Schüler als Autographe zuweisen, sondern auch „x 66“ als Seyfert erkennen und als Urheber weiterer Abschriften bestimmen.

LANDMANN 1981a: S.120f. (zu Vivaldi, Mus.2389-O-66a und -66)

LANDMANN 1983: S.151 (Verwechslung von Schreiber x 66 mit Schreiber e).

FECHNER 1991: S.94 (Entdeckung des Irrtums).

KÖPP 2005: S.416 und öfter (zu J.C.Seyfert und weiteren möglichen Schreibern in Pisendels Umkreis, ohne Identifizierung der Schrift).

Bisher erkannte Seyfert-Handschriften:

Mus.2389-N-1,1 (Vivaldi, Sinfonia RV 140/Var.; die auf kleinerformatigem Papier notierten Stimmen vl 1, vl 2, vla, cemb sind möglicherweise eine sehr frühe Arbeit Seyferts, dabei alle G-Schlüssel von der Hand Pisendels vorgefertigt).

Mus.2389-O-64a (Vivaldi, Concerto RV 379): 5 Stimmen, frühes Schriftstadium mit „gemalten“ Buchstaben.

Mus.2389-O-63 (Vivaldi, Concerto RV 362): 5 Stimmen.

Mus.2389-O-66 (Vivaldi, Concerto RV 189): Partitur (1 Doppelblatt mit Falzspuren).

Mus.2392-O-8 (Telemann, Concerto für vl und Streicher/bc in E, TWV 51:E3): 5 Stimmen.

Mus.2392-Q-50a (Telemann, Sonate g moll, TWV 42:g13): 3 Stimmen.

Mus.2448-O-2 (Seyfert, Concerto in B für ob, fag und str./bc): 6 Stimmen, autogr.Reinschrift.

Mus.2448-O-3 (Seyfert, Concerto in c für ob und str./bc): 7 Stimmen, autogr.Reinschrift.

Mus.2468-R-4 (Cattaneo, Sonata in B für vl und bc): Partitur.

Hierzu Abb.: III.210. bis III.214.

SCHREIBER I (HELLER 1965 u.a.): siehe Johann Jacob LINDNER

SCHREIBER m/M: (Kein hauptamtlicher Notist!)

Bislang für die Zeit ca.1740 bis ca.1750 als tätig zu vermuten; an den derzeit noch in D-DI befindlichen Hasse-Abschriften ist er wohl nur mit Stimmen zu *Sant'Elena al Calvario* (1746) beteiligt. Seine Schrift zeigt starke Einflüsse des reifen Morgenstern. Trotz des sehr markanten Schlußschnörkels, beginnend mit einem „E“ und endend mit einem „O“(?), war bisher keine überzeugende Zuordnung zu einem Namen im Umkreis der Hofkapelle möglich, zumal im HStCal um jene Zeit einzig ein Trompeter-Scholar Johann Ephraim Oßke (1750–1751) die fraglichen Initialen aufweist.

HELLER 1965: S.135, 138f. (Schreiber „m“); keine Abb.

HELLER 1971: S.34, 52 („m“); keine Abb.

LANDMANN 1983: S.146f. („m“; Abhängigkeit von den „D“-Formen sowie von Pisendel, der ergänzend eingreift, festgestellt; Hinweis auf Butz); Abb.27-28.

²³² KÖPP 2005, S.166ff.

²³³ Für die freundliche Übermittlung von Kopien eines beglaubigten Autographs des Johann Caspar Seyfert zum Zweck des Schriftenvergleichs dankt die Verfasserin auch an dieser Stelle Herrn Dr. Kai Köpp.

FECHNER 1984: S.61 (datiert die Arbeiten von „m“ „für die 1740er Jahre“).
LANDMANN 1999: (da für Hasse kaum relevant, im Textteil des Katalogs nicht behandelt)
FECHNER 1999: S.15f. + Abb.S.188 („M“); S.133 + Abb. S.189–191 (diese möglichen
Frühfor-men von „M“ als „n“ behandelt).
BURDE 2000: S.41f. („M”) ; Abb.12,13.

Abschriften-Nachweise:

(siehe die oben angegebene Literatur.)

Keine Abb.!

SCHREIBER n: (eventuell Frühform von SCHREIBER m/M)

FECHNER 1999: S.133; Abb. S.189–192.

SCHREIBER O (FECHNER 1999): siehe Johann Gottlieb HAUSSSTÄDLER

SCHREIBER P (FECHNER 1999:): siehe Johann Gottlieb MORGENSTERN

SCHREIBER q, r

FECHNER 1999: S.135; Abb, S.198; 199.

SCHREIBER S (FECHNER 1999): siehe Johann Gottlieb HAUSSSTÄDLER

SCHREIBER T (FECHNER 1999): siehe Carl Samuel ZINNERT

SCHREIBER u, v, w

FECHNER 1999: S.136; Abb. S.203; 204; 205.

SCHREIBER VON LOTTIS ASCANIO (POPPE 2004): s. Girolamo PERSONELLI

SCHREIBER, anonyme Dresdner

ROSENMÜLLER 2002: S.102–105; Abb.33-37.

III.5.1. Personenregister

(ohne Berücksichtigung der als mitbeteiligt benannten Notisten in den Handschriften-Einzelanalysen des Kapitels III.4.; ohne Berücksichtigung der Autoren erwähnter Werke und Werkquellen)

Adam, Johann 155
Anon.H1a / b 145, 151, 178
Anon.H2a / b 151, 178
August II., der Starke, König von Polen (Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen) 169
August III., König von Polen (Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen) 127, 128, 169
August, Peter 124, 135f., 155
Balch, George Christoph 124, 127, 138, 140, 141f., 170
Beck, Johann Christoph 129, 138, 140, 142f., 146, 179
Bertoldi, Andrea 142
Biesold, Sebastian 164
Böhme, Christian Gottlieb 129, 140, 143f., 149, 153
Bösenberg, Eleonore 177
Bondini, Pasquale 176
Brühl, Graf Heinrich von 127, 141, 142, 173, 174
Bustelli, Giuseppe 123, 136
Butz, Leonhard 127, 128, 140, 144f.
Butz, Tobias 145
Copyist x 1 of Dresden court 156, 178
Copyist x 2 of Dresden court 145, 146, 178
Copyist x 3 of Dresden court 156, 178
Copyist x 4 of Dresden court 169f., 178
Copyist x 5 of Dresden court 140, 145, 178
Copyist x 6 of Dresden court 140, 178f.
Copyist x 8 of Dresden-Warsaw court 140
Court Copyist 1 142, 179
Court Copyist 2 146, 179
Court Copyist 3 145, 179
Court Copyist 4 156, 179
Court Copyist 5 158, 179
Court Copyist 6 158, 179
Court Copyist 8 156, 179
Dachselt, Christian Gottlieb 129, 137, 140, 145f., 153, 170, 179
Damm, Peter 164
Disciple of Kremmler 151, 179
Dresden I 154, 179
Dresden III 158, 180
Feistel, (Notist) 126
Fischer, Christian Wilhelm 124
Friedrich August, der Gerechte, Kurfürst ("III.") und König ("I.") von Sachsen 133, 137, 161, 162, 170, 176
Friedrich Christian, Kurfürst von Sachsen 127
Fürstenau, Moritz 125, 126
Füssel, Wilhelm 130, 153
Funke, Christian Friedrich 128, 137, 138, 140, 146, 151, 170, 174, 175, 179
Gerardi, Mattia 173f.

Gestewitz, Friedrich Christoph 124
 Ghinassi, Stefano 124
 Grundig, Johann Gottfried 126, 129, 138-140, 147-149, 154, 163, 165-167, 180
 Grundig, Johann Zacharias 147
 Gutmacher, Christian Adolf 129, 137, 138, 140, 144, 149f., 162
 Händler, August Ferdinand 129, 140, 150f.
 Hasse, Faustina 126
 Hasse, Johann Adolf 123, 124, 126-128, 135, 136, 141, 170, 171, 174
 Haußstädler, Johann Gottlieb 123, 124, 128, 136-138, 140, 146, 151f., 161, 175, 176, 179, 180, 182
 Haydn, Joseph 136
 Heinichen, Johann David 124, 126, 135
 Heller, Karl 124, 180
 Hieronymus, Joseph Ambros 140, 152f.
 Hunt, Franz Nicolaus 176
 Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen 126
 Jonasová, Milada 177
 Jungwirth, Johannes 135
 Kießling, Franz Moritz 124, 130, 131, 140, 153
 Keck, Francisca Brigitta 177
 Klemm, Johann Carl Adam 129, 140, 153f., 158, 175, 179
 Koenig, Friedrich August von 147, 171, 174, 175
 Köpp, Kai 181
 Kop.An. 25/a-b 151, 180
 Kremmler, Andreas 133
 Kremmler, August Ludwig (Kremmler V) 129, 133, 140, 152, 154, 159f., 163, 167
 Kremmler, Johann George (Kremmler I) 126, 128, 140, 147, 154-156, 163, 165-168
 Kremmler, Johann George (Kremmler III) 128, 132, 133, 140, 146, 154, 157f., 172, 179, 180
 Kremmler, Johann Ludewig (Kremmler II) 128, 129, 133, 137, 144, 144, 153, 156f., 159, 174, 175, 179
 Kremmler, Joseph Franz 133
 Kremmler, Joseph Ludwig 133, 159
 Kremmler, Matthäus 133
 Kremmler, Matthäus Stephan (Kremmler IV) 128, 129, 133, 140, 159
 Kretzschmar, Carl Gottlob 124, 140, 161
 Lauterbach, Friedrich Wilhelm 124, 133f., 140, 161f.
 Lauterbach, Johann Gottlieb 124, 134, 138, 140, 161, 162f.
 LeMaistre, Matthäus 125
 Lindner, Johann Jacob 126, 138, 140, 163, 164, 166, 169, 172
 Lotti, Antonio 123
 Lüttichau, Wolf Adolf August von 131, 132, 158, 167, 173
 Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen 135f., 171
 Maria Josepha, Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen 136, 167
 Mayer, Franz 124
 Miksch, Camilla 177
 Mordaxt, Johann Siegmund Baron von 165
 Morelli, Paolo 126
 Morgenstern, Heinrich Gottlieb 164
 Morgenstern, Johann Gottlieb 124, 126, 136, 138-141, 147, 164-167, 180, 182
 Morgenstern, Johann Heinrich 164
 Morlacchi, Francesco 149, 177

Napoleon Bonaparte, Kaiser der Franzosen 133
 Naumann, Johann Gottlieb 124, 135, 142
 Ost, Gustav Adolph 129, 140, 159, 167
 Personelli, Girolamo (Personè, Momolo) 126, 140, 155, 167f.
 Pinelli, Antonio 125
 Pisendel, Johann Georg 124, 126, 135, 141, 165, 166
 Piticchio, Francesco 124
 Poniatowski, Stanislaw, König von Polen 173
 Potocki, Franciszek Salezy, Graf 173
 Prache, Marguerite 169
 Prache du Tilloy, Jean Baptiste 126, 140, 168f.
 Quantz, Johann Joachim 124, 140, 164, 165, 180
 Repnin-Wolkonskij, Fürst Nikolai Grigorjewitsch 149
 Richter, Johann Christoph 145
 Ristori, Giovanni Albert 124, 135
 Röckel, August 124
 Rummel, Peter 164
 Scandello, Antonio 125
 Schalle, George 164
 Schlettner, Joseph 137, 138, 140, 169f., 178
 Schlettner, Matthäus 127, 137, 138, 140, 170-172, 174, 175
 Schmidt, Johann Christoph 126
 Schmidt, Johann Wolfgang 1126, 140, 163, 169, 172
 Schönfelder, Hadwig 164
 Schreiber A 148, 155, 163, 166f., 180
 Schreiber B 140, 180
 Schreiber C 140, 180
 Schreiber D 148, 165f., 169, 172, 180
 Schreiber e 138, 140, 180
 Schreiber j 176
 Schreiber l 163, 181
 Schreiber m/M 138, 140, 181f.
 Schreiber n 182
 Schreiber O 138, 151, 182
 Schreiber P 166, 182
 Schreiber q, r 182
 Schreiber S 138, 151, 182
 Schreiber T 138, 176, 182
 Schreiber u, v, w 182
 Schreiber x 66 140, 180
 Schreiber von Lottis Ascanio 168, 182
 Schreiber, anonyme Dresdner 182
 Schubert, Franz Anton 149
 Schuster, Joseph 124, 133, 135
 Schürer, Johann Georg 124, 135
 Schütz, Heinrich 135, 136
 Seconda, Franz 176, 177
 Seydelmann, Franz 124, 133, 135
 Seyfert, Johann Caspar 138, 181
 Stenke, Johann Friedrich 129, 140, 154, 172f.
 Uhle, Carl Gottlob 123, 128, 140, 146, 147, 171, 173-175, 180

Vivaldi, Giovanni Battista 180
Wagner, Richard 124, 173
Weber, Carl Maria von 123, 124, 129, 134, 153, 161, 162
Weber-Gesamtausgabe, Redaktion 153
Weisse, August Lebrecht 129, 140, 154, 158, 175
Woulmyer, Jean-Baptiste 163
Zelenka, Jan Dismas 123, 124, 135, 165
Ziegler, Frank 134
Zinnert, Carl Samuel 128, 138, 140, 151, 175f., 182
Żórawska-Witkowska, Alina 173
Zucker, Emilie 177
Zucker, Johann Christoph 129, 140, 143, 153, 176f.
Zucker, Julie 177

III.5.2. Nachweis der Quellengeber, der benutzten Quellen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen (mit Zitierformen)

III.5.2.1. Quellengeber und Quellen

D-Da Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden

Aktenkomplex Oberhofmarschallamt:

OHMA.K2, Akte 5: *Hoff=Buch worinnen alle Königl. Pohnische, und ChurFürstl. Sächßl. Hoff-Bediente [...] zubefinden von 1717 bis 1720.*

Aktenkomplex Geheimes Kabinett, Locate:

Loc.382/7 *Hoftheater, Italienische Oper, Ausgaben 1753ff.*
Loc.383/2 *Acta, die Engagements einiger zum Theater gehöriger Personen betr., 1699sq*
Loc.907/4 *Die Italiänischen Sänger [...] das Orchestre [...] betr., Ao.1733. sq., Vol. II.*
Loc.907/5 [desgl.] *Ao.1740.sq., Vol. III.*
Loc.908/6 *Acta Schau-Spiele und Redouten [...] betr., Anno 1769 sq., Vol. V.*
Loc.909/3 *Acta, Die Aufführung deutscher Schauspiele [...] betr., Anno 1764.sq., Vol.I.*
Loc.909/6 *Acta die Hof-Theater [...] ingl. die musikalische Kapelle betr., ao.1814, Vol.I.*
Loc.909/7 [desgl.] *1814, Vol. II.*
Loc.910/1 *Acta Das Chur Fürstl. Orchestre [...] betr., Anno 1764–1768, Vol. I.*
Loc.910/2 [desgl.] *Anno 1769 sq., Vol. II.*
Loc.910/4 [desgl.] *Anno 1773 sq., Vol. IV.*
Loc.910/7 [desgl.] *Anno 1781.sq., Vol. VII.*
Loc.910/8 [desgl.] *Anno 1784 sq., Vol. VIII.*
Loc.911/5 *Acta Das ChurFürstl. Orchester [...] betr., Ao. 1798 sq., Vol. XIV.*
Loc.2427/7 [desgl.] *Ao. 1803 sq., Vol. XVI.*
Loc.2428/1 *Acta Das Königliche Orchester [...] betr., Ao.1808, Vol. XVIII.*
Loc.15146/4 [desgl.] *Ao. 1816 vom December – 1818. Vol. XX.*
Loc.15147/1 [desgl.] *Ao.1823 – 1825, Vol. XXII.*
Loc.15147/2 *Acta Das Königliche Orchestre [...] bl: Ao.1826 – 1829, Vol. XXIII.*
Loc.15147/3 [desgl.] *Ao. 1830, Vol. XXIV.*

Aktenkomplex Ministerium für Volksbildung:

MfV 14432 *Acta Die Königlich(e) musikalische Kapelle betr., Ao. 1834.1835., Vol. II.*
MfV 14439 [desgl.] *Ao. 1844, Vol. IX.*
MfV 14441 [desgl.] *Ao. 1846, Vol. XI.*
MfV 14442 [desgl.] *Ao. 1847, Vol. XII.*
MfV 14443 [desgl.] *Ao. 1848, Vol. XIII.*
MfV 14444 [desgl.] *Ao. 1849, Vol. XIV.*
MfV 14445 [desgl.] *Ao. 1850, Vol. XV.*
MfV 14456 [desgl.] *Ao. 1862, Vol. XXIV.*
MfV 14457 [desgl.] *Ao. 1863, Vol. XXVII.*

Spezialregister für Musik und Theater:

ein in D-Da benutzbarer, vorwiegend nach Personen alphabetisch geordneter Zettelkatalog mit Nachweisen zu Akteninhalten der Bereiche *Geheimes Kabinett* und *Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts*.

HstCal *Sächsischer Hof- und Staats-Calender*. Seit 1728 mit wechselnden Titeln jährlich anticipando in Leipzig erschienen. – Benutzt nach der Ausgabe auf 5

CD-ROMs: Sächsische Staatshandbücher / Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Reprographie ; Sächsisches Staatsministerium des Innern. – Dresden 2001.

D-Dl Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Handschriftensammlung:

Herangezogen: die Musikkataloge des Bereichs *Bibl.Arch.* sowie Briefe aus den Bestandsgruppen *Aut.* und *Ms.Dresd.*

Musikabteilung:

Hier alle Musikquellen mit mehrteiligen Signaturen, die den Schriftuntersuchungen zugrunde gelegt worden sind.

Dompfarr- Katholisches Pfarramt Dresden-Altstadt
amt Benutzt: die hier verwahrten Kirchenbücher der ehemaligen Katholischen Hofkirche

(ohne Zitier- Stadtarchiv Pirna
Form) Benutzt: 1 Brief des Johann Gottlieb Morgenstern

III.5.2.2. Veröffentlichungen zu den Dresdner Notisten

BARTHA-SOMFAI 1960 = Dénes Bartha und László Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung. – Budapest 1960.

BURDE 2000 = Ines Burde: Die Werke Georg Friedrich Händels in Überlieferung und Praxis der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts. – Magisterarbeit Dresden 2000.

FECHNER 1984 = Manfred Fechner: Einige Anmerkungen zur Chronologie und Datierung der in Dresden überlieferten Instrumental-Konzerte J. F. Faschs. – In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. H. 24, Blankenburg/Harz 1984.

FECHNER 1988 = (ders.): Bemerkungen zu einigen Dresdner Vivaldi-Manuskripten. Fragen der Vivaldi-Pflege unter Pisendel, zur Datierung und Schreiberproblematik. – In: Nuovi Studi Vivaldiani, Firenze 1988.

FECHNER 1991 = (ders.): Notwendige Bemerkungen zu einigen Dresdner Telemann-Quellen und deren Schreibern. – In: G. Ph. Telemann – Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen. Kongreßbericht 1987. – Köln 1991.

FECHNER 1999 = (ders.): Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. – Laaber 1999.

HELLER 1965 = Karl Heller: Die deutsche Vivaldi-Überlieferung. Untersuchungen über die in deutschen Bibliotheken überlieferten Konzerte und Sinfonien Antonio Vivaldis. – Phil. Diss. Rostock 1965 (Masch.schr.).

HELLER 1971 = (ders.): Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis. – Leipzig 1971.

KÖPP 2005 = Kai Köpp: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. – Tutzing 2005.

KOLLMAR 2006 = Ulrike Kollmar: Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. – Beeskow 2006.

- LANDMANN 1981a = Ortrun Landmann: Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften und -Frühdrucke. – Dresden 1981.
- LANDMANN 1981b = (dies.): Dresden, Johann Georg Pisendel und der „deutsche Geschmack“. – In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. H. 13, Blankenburg/Harz 1981.
- LANDMANN 1983 = (dies.): Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Drucke seiner Werke. – Dresden 1983.
- LANDMANN 1995 = (dies.): Zur Pflege des metastasianischen Passionsoratoriums in der Katholischen Hofkirche zu Dresden. – In: KmJb 79, 1995.
- LANDMANN 1999 = (dies.): Katalog der Dresdner Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband. – München 1999.
- LANDMANN 2002 = (dies.): Das Dresdner Opernarchiv in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. CD-ROM-Katalog mit Begleitband. – München 2002.
- ONGLEY 1992 = Laurie Hasselmann Ongley: Liturgical Music in Late Eighteenth-Century Dresden: Johann Gottlieb Naumann, Joseph Schuster and Franz Seydelmann. – Phil. Diss. New Haven/Ct., Yale University 1991.
- POPPE 2004 = Gerhard Poppe: Dresdner Hofkirchenmusik von 1717 bis 1725 – über das Verhältnis von Repertoirebetrieb, Besetzung und musikalischer Faktur in einer Situation des Neuaufbaus. – In: Jahrbuch / Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. 6. – Beeskow 2004.
- ROSENMÜLLER 2002 = Annegret Rosenmüller: Die Überlieferung der Clavierkonzerte in der Königlichen Privatmusikaliensammlung zu Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. – Eisenach 2002.
- SCHMIDT-HENSEL 2004 = Roland Dieter Schmidt-Hensel: „*La musica è del Signor Hasse detto il Sassone ...*“. Johann Adolf Hasses ‚Opere Serie‘ der Jahre 1730 bis 1745. Quellen, Fassungen, Aufführungen. – Phil. Diss. Hamburg 2004.
- VEIT/ZIEGLER 1996 = Joachim Veit und Frank Ziegler: Webers Kopisten. Teil 1: Die Dresdner Notisten-Expedition zu Webers Zeit. – In: Weber Studien 3. Mainz 1996.
- WeGA = Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Hrsg. Gerhard Allroggen. – Mainz.
 1998: Bd. I/2 (Messen, hrsg. v. Dagmar Kreher).
 2000: Bd. III/9 (Preziosa, hrsg. v. Frank Ziegler / Redaktion J. Veit).
 2003: Bd. III/10a (Schauspielmusiken, hrsg. v. O. Huck / F. Ziegler).
 2005: Bd. III/10b (Festspielmusiken für den sächsischen Hof, hrsg. v. O. Huck / F. Ziegler).
 2008: Bd. V/2 (Konzertouvertüren, hrsg. v. J. Del Mar / J. Veit, F. Ziegler).
- ZELENSKA-DOK. 1989 = Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, in Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich: Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien. – Wiesbaden 1989. (Darin verwendet: der von O. Landmann erarbeitete Dresdner Standortkatalog der Zelenka-Musikhandschriften.)

III.5.2.3. In den Anmerkungen erwähnte Literatur

(BEMMANN) **Bemmann**, Katrin: *Die katholische Kirchenmusik Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801): ein Beitrag zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte*. Hamburg 2008. → Anm. 176, 179, 183, 185, 195, 196, 201.

Capelle, Irmind: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing* (LoWV9. – Köln 1994. → S. 154 (oben)

Engländer, Richard: *Instrumentalmusik am sächsischen Hofe unter Friedrich August III. und ihr Repertoire*[!]. – In: ders.: *Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik*. Uppsala/Wiesbaden 1956. → Anm. 164.

(FÜRSTENAU) **Fürstenau**, Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*. Bd. 1: Dresden 1761, Bd. 2: Dresden 1762 (Reprint Leipzig 1971). → Anm. 135, 137.

(HAYMANN) **Haymann**, Christoph Johann Gottlieb: *Dresdens theils neuerlich verstorbnne theils ietzt lebende Schriftsteller und Künstler* (...). – Dresden 1809. → Anm. 182, 229.

Hochmuth, Michael: *Chronik der Dresdner Oper. Bd. 2: Die Solisten*. – Dresden 2004. → Anm. 226.

Landmann, Ortrun: *Die Dredener italienische Oper zwischen Hasse und Weber. Ein Daten- und Quellenverzeichnis*. – Dresden 1976. → Anm. 217.

Landmann, Ortrun: *Französische Elemente in der Musikpraxis des 18. Jahrhunderts am Dresdener Hof*. – In: *Studien und Materialien zur Aufführung von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*. H. 16. Blankenburg/Harz 1982. → Anm. 216.

Landmann, Ortrun: *Naumann und die Dresdener Hofkapelle – eine Wechselwirkung*. – In: *J.G. Naumann und die europäische Musikkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Hrsg. v. O. Landmann und H.-G. Ottenberg. – Hildesheim etc. 2006. → Anm. 173.

Landmann, Ortrun: *Weber und die Kgl. Sächsische Musikalische Kapelle*. – In: *Weber-Studien 8*, Mainz usw. 2007. → Anm. 203.

Reich, Wolfgang: „Chorus“ und „Musici Regii“ an der Dresdner Katholischen Hofkirche. – In: *Musica conservata*. Günter Brosche zum 60. Geburtstag. Tutzing 1999. → Anm. 162.

Reich, Wolfgang: *Das Diarium Missionis Societatis Jesu Dresdae ab anno 1710 als Quelle für die kirchenmusikalische Praxis*. – In: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. v. G. Gattermann. Sankt Augustin 1997. → Anm. 161.

(SCHREIBER) **Schreiber**, Andreas: *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis von 1548 bis 2003*. – Dresden 2003. → Anm. 133, 202, 204.

Stockigt, Janice: *Hinweise auf die Originalaufführungen von Zelenkas Vesperpsalmen*. – In: *Zelenka-Studien II*. (siehe Reich, W.: *Das Diarium* ...) → Anm. 162.

(VIERTEL) **Viertel**, Karl-Heinz: *Neue Dokumente zu Leben und Werk J. A. Hasses*. – In: *AnMl XII*, 1973. → Anm. 138, 222.

Vollhardt, Reinhard: *Geschichte der Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*. → Anm. 182.

Tage-Buch des Kgl. Sächs. Hoftheaters (wechselnde Hrsg., 1816–1917 jährlich zum 1.1. in Dresden erschienen) → Anm. 150.

Zänsler, Anneliese: *Die Geschichte der Stadtmusik in Pirna*. – Schriftenreihe des Stadtmuseums Pirna, H. 4, Pirna 1985. → Anm. 209.

Abbildungsteil

Vorbemerkung: Die Teile I und II geben, mit kleinen Abweichungen, jene Abbildungen wieder, die bereits in den gedruckten Begleitheften zum Hasse-Katalog von 1999 bzw. zum Opernarchiv-Katalog von 2002 enthalten sind. Teil III umfasst eine hier erstmals präsentierte Auswahl an Schriftbeispielen für die in der Studie III behandelten Notisten. Die Abb. sind nach dem Alphabet der Notisten geordnet; ihr Verzeichnis nennt zu Beginn der Bildnachweise zu den einzelnen Schreibern auch die Abbildungen in den Abteilungen I und II, die dem jeweiligen Schreiber gelten.

Allen aus den früheren Publikationen übernommenen sowie den aus D-B und D-Da stammenden Abbildungen liegen Schwarz-Weiß-Aufnahmen zugrunde.

Verzeichnis der Abbildungen zu

Studie I

Abbildungsnachweis: Sämtliche Fotos von Musikhandschriften für die Druck-Ausgabe des Katalog-Begleitbandes im Jahre 1998 wurden in der Repro-Abteilung Marienallee der SLUB von Jürgen Mäser angefertigt. Die weiteren sowie sämtliche Abbildungen von Einbänden sind 2009 für die vorliegende digitale Publikation im Hause Zellescher Weg 18 der SLUB von Frau Birgit Menzzer neu hergestellt worden.

Hasse-Musikhandschriften (gegenüber 1999 verändert)

- Abb. I.1. *La Sorella amante* (Mus.2477-F-98), S. 58: J. A. **Hasse**, 1728/1729.
- Abb. I.2. *Cantata „Senz 'attender“* (Mus.2477-J-5), S.30: **Kremmler I**, ergänzt von **Hasse**, 1734.
- Abb. I.3. *Missa Es dur* (Mus.2477-D-2), Bd. 3, S. 2: J.A. **Hasse**, spätestens 1779.
- Abb. I.4. *Motetto „Alta nubes“* (Mus.2477-E-38): **Kremmler I** (S+b), **Grundig** (vl 1) und **Morgenstern** (fag), um 1750(?).
- Abb. I.5. *Sinfonia zu Semiramide [1747]* (Mus.2477-F-47): J. G. **Grundig**, 1747? – Mit Zusätzen von der Hand Pisendels.
- Abb. I.6. *[Aria aus Leucippo]* (Mus.2477-F-120,1): J. G. **Grundig**, um 1747.
- Abb. I.7. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 3, S.10: J. G. **Grundig**, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.11, I.16 und I.18)
- Abb. I.8. *Requiem in C* (Mus.2477-D-4), S. 48: J. G. **Grundig**, 1763/1764.
- Abb. I.9. *Sinfonia zu Irene [1738]* (Mus.2477-F-26): **Kremmler I**, um 1738.
- Abb. I.10. *Ipermestra* (Mus.2477-F-39), S. 61: **Kremmler I**, um 1749; mit Ergänzungen zur Dynamik von **Hasse**.
- Abb. I.11. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 3, S. 76: **Kremmler I**, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.7., I.16. und I.18.
- Abb. I.12. *Artaserse*, Stimmen (Mus.2477-F-2a), vl 2₂: J. G. **Morgenstern**, 1740.
- Abb. I.13. *Artaserse*, Stimmen (Mus.2477-F-2a), vla₂: J. G. **Morgenstern**, 1740.

- Abb. I.14. *L'Asilo d'Amore-Sinfonia* (Mus.2477-F-38): J. G. **Morgenstern**, um 1734 (1999 in Abb. 7 irrtümlich J. G. Grundig zugewiesen). Kopfzeile (außer „Sinfonia“) von der Hand **Pisendels**.
- Abb. I.15. *La Deposizione del croce*, Stimmen (Mus.2477-D-19a), vl 1₃, S.192: J. G. **Morgenstern**, 1744.
- Abb. I.16. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 1, S. 67: G. Chr. **Balch**, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.7., I.11. und I.18.
- Abb. I.17. *Motetto „Auræ placidae“* (Mus.2477-E-14), eine Stimme vl 1: G. Chr. **Balch**, um 1763.
- Abb. I.18. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 2, S. 5: M. **Schlettner**, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.7., I.11. und I.16.
- Abb. I.19. *Offertorio „Domine Jesu Christe“* (Mus.2477-E-5), S. 1: M. **Schlettner**, um 1763 (mit autographischer Autorangabe).
- Abb. I.20. *Missa in g*, Stimmen (Mus.2477-D-48,1), S 1: M. **Schlettner**, 1783. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.32., I.35. und I.36.
- Abb. I.21. *La Deposizione del croce*, Stimmen (Mus.2477-D-19a), vne: J. G. **Haußstädler**, nach 1744.
- Abb. I.22. *Leucippo* (Mus.2477-F-49), Bd. 1, S.58 : J. G. **Haußstädler**, 1747 (1999 als „Disciple of Kremmler“ bezeichnet).
- Abb. I.23. *Il Natal di Giove* (Mus.2477-F-58), S. 109: J. G. **Haußstädler**, 1749/50.
- Abb. I.24. *Egeria* (Mus.2477-F-94), S.124: J. G. **Haußstädler**, nach 1764 (?).
- Abb. I.25. *Miserere in d* (Mus.2477-D-39), S. 35: C. G. **Uhle**, hinzugefügte Vokalstimme von J. G. **Schürer**, nach 1751 (?).
- Abb. I.26. *[Endimione]* (Mus.2477-F-117), S. 58: C.G. **Uhle**, Warschau 1758.
- Abb. I.27. *Nitteti* (Mus.2477-F-87), Bd. 2, S. 113: C. G. **Uhle** und ein in Warschau wirkender **Italiener**, Warschau, um 1759.
- Abb. I.28. *[La Scusa]* (Mus.2477-J-6,1), S. 16: **Peter August**, ca.1760–1765.
- Abb. I.29. *[La Scusa]* (Mus.2477-J-6,1), S. 17: **Peter August**, ca.1760–1765.
- Abb. I.30. *Motetto „Splendet in coelo“* (Mus.2477-E-33,1): **Kremmler II**, um 1757?
- Abb. I.31. *Miserere in d* (Mus.2477-D-30), S. 27: **Kremmler II**, um 1763 (1999 als „Copyist x 1“ bezeichnet).
- Abb. I.32. *Missa in g*, Stimmen zum Kyrie (Mus.2477-D-48,1), S rip.: **Kremmler II**, 1783 (1999 als „Copyist x 3“ bezeichnet). – Siehe zu derselben Signatur Abb. I.20., I.35. und I.36.
- Abb. I.33. *Missa in Es* (Mus.2477-D-1), S.13: C. F. **Funke**, um 1780. (Weitere Schriftproben in *Hasse-Studien 4*, S. 64ff: „Catalogo della Musica di Chiesa, composta di Giov.Adolfo Hasse...“).
- Abb. I.34. *La Spartana generosa* (Mus.2477-F-48), Bd. 1, S. 45: C. G. **Dachselt**, 18.3q (1999 als „Copyist x 2“ bezeichnet).
- Abb. I.35. *Missa in g*, Stimmen zum Kyrie (Mus.2477-D-48,1), vl 1 (S. „72“): C. G. **Dachselt**, 1783. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.20., I.32. und I.36.
- Abb. I.36. *Missa in g*, Stimmen zum Kyrie (Mus.2477-D-48,1), vl 1 (S. „44“): J. **Schlettner**, 1783 (1999 als „Copyist x 4“ bezeichnet). – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.20., I.32. und I.35.

- Abb. I.37. *Artaserse* (Mus.2477-F-2), Bd. 3, S. 40: **Copyist x 5**, 18.3q.
- Abb. I.38. *Quartetto* aus *Alcide al bivio* (Mus.2477-F-110,1), S.1: ein **Wiener Schreiber**, Zusätze von **Hasse**, um 1760.
- Abb. I.39. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-82), Bd. 2, S. 47: ein anderer **Wiener Schreiber**, dazu ebenfalls Zusätze von **Hasse**, 1762.
- Abb. I.40. *Te Deum in D³* (Mus.2477-D-32), S. 44: der zweite **Wiener Schreiber**, ebenfalls von **Hasse** ergänzt.
- Abb. I.41. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 3. Seite einer vl 1-Stimme: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. 42–44.
- Abb. I.42. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 3. Seite einer anderen vl 1-Stimme: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. 41, 43 und 44.
- Abb. I.43. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 2. Seite einer b-Stimme: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. 41, 42 und 44.
- Abb. I.44. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 3. Seite der Stimme fag 2: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.42 bis I.43.
- Abb. I.45. *Endimione* (Mus.2477-F-117): ein **Warschauer Schreiber**, 1758. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.26.)
- Abb. I.46. *Il Cantico di tre fanciulli* (Mus.2477-D-9); Bd. 1, S. 33: Hasses **venezianischer Hauptnotist** der späten Jahre, hier gegen 1780.
- Abb. I.47. aus *Demetrio* (Mus.2477-F-501), a) S. 1, obere Seitenhälfte (Aria): J. S. **Opitz**, wohl Dresden, um 1740, b) S. 4, untere Seitenhälfte (Rezitativ): J. S. **Opitz**, Grimma, um 1750.
- Abb. I.48. *Cantate Auf Ostern* (Mus.2477-E-502), Staffelaufnahme mehrerer Stimmen von J. S. **Opitz**, Grimma, um oder nach 1750.

Die Einbände der Hasse-Musikhandschriften (Zusatz 2009)

Aus dem Besitz der Königin Maria Josepha:

- Abb. I.49. Partitur des Oratorio *Le Virtù al pie della croce*, 1737 (Mus.2477-D-12). Mit zwei Rückenschildchen.
- Abb. I.50. Vorsatz und Schnitt der Partitur Mus.2477-D-12.
- Abb. I.51. Eine Stimme zum Oratorium *Le Virtù al pie della croce*, 1737 (Mus.2477-D-12a), „Intarsien“-Lederbände mit Titel in Goldprägung.
- Abb. I.52. Vorsatz und Schnitt der Stimme *tioraba* von *Cleofide*, 1731 (Mus.2477-F-9a).
- Abb. I.53. Orchesterstimmen zum Drama per musica *Cleofide*, 1731 (Mus.2477-F-9a), Staffelaufnahme der „Intarsien“-Lederbände.
- Abb. I.54. Partitur der *Cantata pastorale*, 1734 (Mus.2477-L-1). „Intarsien“-Lederband.

Spätere Versorgung ungebunden gebliebener Stimmen (nach 1763):

- Abb. I.55. Bindemappe für die Orchesterstimmen zu *La Deposizione della croce*, 1744 (Mus.2477-D-19a): Halbleder und mit Kiebitzpapier bezogene Pappdeckel, Rückentitel)

Aus dem Warschauer Besitz des Königs August III.

(mit Ausnahme von Mus.2477-F-85b und Mus.2477-E-37,2 wohl ungeheftet bzw. ohne Umschlag nach Dresden gekommen):

- Abb. I.56. Orchesterstimmen zu *Olimpiade*, Warschau 1761 (Mus.2477-F-85b): Broschuren aus grünem Kleisterpapier mit Warschauer Etikettenbeschriftung.
- Abb. I.57. Partitur der *Olimpiade*, Warschau 1761 (Mus.2477-F-84): hellblaues Schutzblatt mit Etikett von Bd. 1.
- Abb. I.58. Orchesterstimmen zu *Zenobia*, Warschau 1761 (Mus.2477-F-525): hellblaue Broschur mit Titeletiketten (Aufschrift von Uhle).
- Abb. I.59. Stimmensatz *Quando Jesus est in corde* (Mus.2477-E-37,2): heller Papierumschlag mit Titelaufschrift eines Warschauer Schreibers.
- Abb. I.60. Steckfutteral für die Warschauer Stimmen zu *La Conversione di Sant'Agostino* (Mus.2477-D-21a): Ganzlederbezug Dresden, nach 1763; aufgeklebtes Titelschildchen beschriftet von A. B. Fürstenau.

Aus der Münchner Sammlung der Maria Antonia Walpurgis:

- Abb. I.61. Münchner Partitur zu *Siroe* (1733? – Mus.2477-F-16): 3 Bände in braunem Ganzleder mit Blindprägung; hohes Querformat. Abgebildet: Bd.2.
- Abb. I.62. Hasse-Arien-Sammlung aus München (Mus.2477-F-111): Stimmen in Halbpergament, Deckel mit rot-grün-goldenem Brokatpapier bezogen.
- Abb. I.63. Hasse-Arien-Sammlung aus München (Mus.2477-F-112): Stimmen in Halbpergament, Deckel mit Buntpapier bezogen.
- Abb. I.64. Hasse-Arien-Sammlung aus München (Mus.2477-F-116): Stimmen in Halbpergament, Deckel mit Kiebitzpapier bezogen; mit Zusätzen von Kremmler I zur ursprünglichen Etikett-Beschriftung.

Dresdner Repräsentationsbände der Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis:

- Abb. I.65. Cantaten *Grande Augusto* und *Che ti dirò regina* (Mus.2477-J-3), von der Prinzessin gedichtet und von Hasse komponiert 1747; Pracht-Lederband ca.1748 mit Monogrammwappen und Rückenverzierung.
- Abb. I.66. Partitur zu *Leucippo*, 1747 (Mus.2477-F-49), Pracht-Lederband mit goldenem Schabrackenrahmen, um 1748.
- Abb. I.67. Vorsatz und Schnitt der Partitur Mus.2477-D-49.
- Abb. I.68. *Solfeggi* (Mus.2477-K-500), der Prinzessin vom Autor zugeeignet 1747 oder ab 1752 (nach Porporas Weggang). – Ganzlederband mit geätzter Oberfläche und Kantenvergoldung.
- Abb. I.69. Partitur zu *Il Re pastore*, 1755 (Mus.2477-F-81): Bd. 1 von drei Ganzleder-Bänden mit Goldbordüre und Goldschnitt.
- Abb. I.70. Partitur zu *Il Re pastore*, 1755 (Mus.2477-F-81), Vorsatz (großes Pfauenmuster)

Dresdner Gebrauchsstimmen der Kurprinzessin, Kurfürstin und Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walpurgis:

- Abb. I.71. Stimmensatz zur *Spartana generosa* von 1747 (Mus.2477-F-48a), geschrieben von Kremmler I und gebunden ca.1752–1755(?): Halbpergament zu Goldprägedruckpapier auf Pappdeckeln, Etiketten von Peter August beschriftet.
- Abb. I.72. Stimmensatz zu *Demofonte* von 1748 (Mus.2477-F-57a), geschrieben von Peter August und gebunden ab 1762 (?): Pappbände mit Schneckenmarmorpapier bezogen.
- Abb. I.73. Stimmensatz zur Cantata *La Danza*, Wien 1775 (Mus.2477-L-4a): geschrieben von Peter August und in lila-goldenes Brokatpapier geheftet frühestens 1775.

Partiturenammlung Friedrich Augusts des Gerechten:

- Abb. I.74. Partitur zu *Achille in Sciro*, Napoli 1759 (Mus.2477-F-89): drei hellbraune Kalblederbände mit Rotschnitt und je zwei Rückenschildchen, um 1770? – Bd. 2.
- Abb. I.75. Partitur zu *Artemisia*, 1754 (Mus.2477-F-76): Einbände wie in Abb. I.74, dazu ein Vorsatz in der bei dieser Sammlung am häufigsten begegnenden Art.
- Abb. I.76. Partitur zu *Elena al calvario*, 1746 (Mus.2477-D-20): zwei Einbände ähnlich Abb. I.74 und I.75; um 1775?

Aufführungsmaterialien der Katholischen Hofkirche:

- Abb. I.77. Partitur des *Miserere in c* (Mus.2477-D-31c): hellblau überzogener Pappband mit Etikett von der Hand Schürers.
- Abb. I.78. Partitur des *Regina coeli* (Mus.2477-E-3b): Halbleder/schwarzes Kleisterpapier über Pappe; Rückseite.
- Abb. I.79. Partitur der *Missa in F* (Mus.2477-D-46): Kiebitzpapier über Pappband; Etikett von Schürer.
- Abb. I.80. Stimmen zu *Ave Regina* (Mus.2477-E-10): hellblauer Papierumschlag mit Etikett von Uhle (um 1765).
- Abb. I.81. Stimmen zur *Missa in d* (Mus.2477-D-44): Fragment des gemeinsamen hellblauen Umschlagblatts (sicher Ersatz für älteres, beschriftet von Uhle) mit Etikett von Funke (um 1780?).
- Abb. I.82. Partitur zu *Confitebor tibi* (Mus.2477-D-33): Halbleder/rotbraun-schwarz-weißes Marmorpapier über Pappe (19.1t; Aufschrift 20.1d).
- Abb. I.83. Stimmen zum *Concerto in h* (Mus.2477-O-6): hell beigefarbener Papierumschlag mit Etikett von Uhle (einer der typischen Umschläge der Pisendel-Sammlung von Instrumentalmusik, von Königin Maria Josepha an die Kapelle zur Nutzung in der Katholischen Hofkirche übergeben. Die Originalumschläge fehlen größtenteils und wurden um 1765 von Uhle durch die jetzt vorliegenden ersetzt).

Typische Alt-Dresdner Formate und Einbände (Bestand KÖB):

- Abb. I.84 Kl.-A. zu *Leucippo*, um 1747 (Mus.2477-F-50): mit Kiebitzpapier bezogener Pappband. Ursprünglich bürgerlicher Besitz.

- Abb. I.85. Kl.-A. zu *Attilio Regolo*, um 1750 (Mus.2477-F-61): längliches Querformat, Halbleder mit grün-gold bezogenem Pappband. Ursprünglich bürgerlicher Besitz.

Einbände von 19.2d in KPMS und KÖB:

- Abb. I.86. Partitur zu *La Conversione di Sant'Agostino* von 1750 (Mus.2477-D-22): längliches Querformat, zugleich Beispiel für Einband 19.2d: Halbleder mit „barock“ verziertem Rücken; braun-weiß gemusterte Pappdeckel.
- Abb. I.87. Arien-Partitur zu *Artemisia* (Mus.2477-F-78): schwarz-roter Marmorbezug, ursprünglich schwärzlicher Lederrücken.
- Abb. I.88. Partitur der *Missa in F, Fassung 3* (Mus.2477-D-3): dunkelgrüner Band mit „barock“ verziertem Rücken.

Verzeichnis der Abbildungen zu

Studie II (wie 2002)

Abbildungsnachweis: Sämtliche Fotos stammen von der Abteilung Deutsche Fotothek der SLUB und wurden 2002 durch Frau Regine Richter angefertigt.

Musikhandschriften aus dem Opernarchiv-Bestand

Autographen, zum Teil in Verbindung mit Notistenschriften:

- Abb. II.1. Giuseppe Scarlatti: *Gli Stravaganti* (Mus.2804-F-500), Bd. 1, Prager Kopie; darin die durch Hofnotist Matthäus **Schlettner** von E nach G transponierte Aria I/3 mit Anschlußvermerk von Antonio **Boroni** (war im Aufführungsjahr 1770 nicht mehr in Dresden).
- Abb. II.2. Domenico Cimarosa: *L'Infedeltà fedele* (Mus.3556-F-550), Bd. 2; darin autographe Einlage für II/8 von Franz **Seydelmann**, ca.1782.
- Abb. II.3. Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo* (Mus.2428-F-503), Bd. 2; darin autographe (?) Einlage von Francesco **Piticchio** (?), vermutlich 1785.
- Abb. II.4. Nicola Piccinni, *Il Barone di Torre Forte* (Mus.3264-F-501, vol.1), italienische Partitur-Kopie mit verändertem Rezitativ-Schluß I/9 von Stefano **Ghinassi**, ca.1785? (Vorstellungen nur bis 1784 nachweisbar; überarbeitete Fassung vielleicht geplant, aber nicht realisiert).
- Abb. II.5. Joseph **Schuster**, *Rübenzahl* (Mus.3549-F-27), eine Seite aus der vollautographen Partitur, ca.1788.
- Abb. II.6. Johann Gottlieb **Naumann**: *La Dama soldato* (Mus.3480-F-38), Bd. 1, vollautographe Partitur; daraus Beginn des Finale I; ca.1790.
- Abb. II.7. Giuseppe Sarti: *Fra i due litiganti il terzo gode* (Mus.3273-F-5039, Bd. 1, Leipziger (?) Kopie; hier die Aria Masotto I/5 mit einer Aufklebung, geschrieben von Friedrich Christoph **Gestewitz** (?).
- Abb. II.8. Ferdinando **Paër**: eigenhändig geschriebene Nr.9 in *La Conversazione armonica* (Mus.1-F-527), Bd. 2: Duetto „Perfida, invan tu tenti“, ca.1806.

- Abb. II.9. Carlo Coccia: *Clotilda* (Mus.4621-F-501), Bd. 2), Quintetto des Atto II mit von Franz Anton **Schubert** eigenhändig verändertem Schluß, ca.1821.
- Abb. II.10. Ferdinand Kauer: *Das Donauweibchen / Zweiter Teil* (Mus.3908-F-504a), daraus Stimme *Hulda* (Schreiber nicht ermittelt) mit Rollenzuweisungen von Regisseur Friedrich **Hellwig** („Mad. Haase“, 1821), Heinrich **Marschner** („Mlle Veltheim /Mr“) und **Chr.W.Fischer (?)** („Frl. Haerting“; war nur 1856 in Dresden engagiert, zu dieser Zeit aber keine Wiederaufnahme des Stücks nachweisbar)
- Abb. II.11. Amalia, Herzogin zu Sachsen: *Elvira* (Mus.4822-F-8), Bd. 2, Abschrift des Hofnotisten Christian Adolph **Gutmacher**, darin verbale Ergänzungen von Franz Anton **Schubert**, ca.1822.
- Abb. II.12. Francesco **Morlacchi**: *Colombo* (Mus.4657-F-502), Bd. 1, Finale I, S.239: Eigenhändige Veränderungen in der Abschrift von **Kremmler III**, 1828/1829.
- Abb. II.13. Germano **Sassaroli**: Neukomponierte Sinfonia für *La Donna colonello* von Pietro Raimondi (Mus.4685-F-505), ca.1825? (Dresdner Premiere 17.7.1824; Sassarolis Engagement begann erst 1.1.1825).
- Abb. II.14. Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante: *Il Montanaro*, neapolitanische Kopie von ca.1827 (Mus.4872-F-500), am Schluß der eigenhändige Korrekturvermerk von Franz **Mayer**, datiert 12.9.1828 (Dresdner Premiere: 10.1.1829).
- Abb. II.15. Carl Gottlieb Reißiger: *Die Felsenmühle zu Estalières*, Bd. 2 der Kopie der Notisten Stenke, Klemm und **Kremmler III** von ca.1830 (Mus.4888-F-7a; UA: 10.4.1831), darin S. 267 mit verbalen Einträgen **Reißigers**: jetzige Zeilen 1, 2 (= letzte zwei Worte), 3, 8 und 9 .
- Abb. II.16. Joseph **Rastrelli**: *Salvator Rosa* (Mus.4905-F-5a), eigenhändige Niederschrift der Ouverture, z.Z. einziger Rest der ehemals kompletten autographen Partitur, die der Dresdner Dirigierpartitur (Mus.4905-F-5) als Kopiervorlage diente (Uraufführung: 22.7.1832).
- Abb. II.17. Antonín Titl: *Der Zauberschleier* (Mus.5551-F-2), Wiener Kopie ca.1842–1845; darin autographe Einlage von August **Röckel**: Ballettmusik.
- Abb. II.18. Antonín Titl: *Der Zauberschleier* (Mus.5551-F-2); Schlußvermerk **Röckels** zu seiner Einlage (ein Namenszug „ARöckel“ befindet sich auf der Titelseite der Stimme Athénaïs zu Halévys „Musketieren der Königin“).
- Abb. II.19. Gaetano Donizetti: *Dom Sébastien* (Mus.4864-F-509), Bd. 2, Wiener Kopie ca.1845; darin: Zusätze von C.G. **Reißiger**, wohl für die Dresdner Premiere 6.2.1848.
- Abb. II.20. Richard **Wagner**: *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), Dresdner Original-Stimmensatz von 1842 mit späteren autographen Abänderungen in den von **Stenke** geschriebenen Stimmen trb 2, 3 und ophicleide (abgebildet); entstanden vermutlich während der Ausleihe des Material nach Zürich, wo, laut Musikereintragungen, am 2.5.1852 eine Aufführung stattfand.
- Abb. II.21. Carl August Wilhelm **Fischer**: *Der rätselhafte Gast* (Mus.5580-F-1); autographe Partitur; hier: unterhalb einer autographen Akkolade 4 Partiturtakte von Carl **Riccus**, der die postume Uraufführung leitete und letzte Hand an das Werk legte; ca.1862.
- Abb. II.22. Jacques Offenbach: *Fortunios Lied* (Mus.6454-F-502); hierzu Einlage von Carl August **Krebs** in das Duett Marie/Valentin (Nr.8). Vorliegend die separat überlieferte autographe Klavierauszug-Skizze (Mus.5452-F-502), ca.1870.
- Abb. II.23. Ignaz Brüll: *Bianca* (Mus.7734-F-500); darin Empfehlung des Dirigenten Franz **Wüllner** an den Autor, gewisse Veränderungen für die zweite Werkfassung vorzunehmen, 1879 oder 1880.

Dresdner Hofnotisten, zum Teil in Verbindung mit Dresdner Dirigenten:

- Abb. II.24. (Pasticcio) *Le Maitre de musique* (Mus.2-F-525); Air no.8 (Clarinete: „Amour comble mes desirs“), geschrieben von Johann Gottlieb **Haußstädler**, 1765.
- Abb. II.25. (Pasticcio) *Le Maitre de musique* (Mus.2-F-525); Air no.9, geschrieben von Carl Samuel **Zinnert**, 1765.
- Abb. II.26. Nicola Piccinni: *La Cecchina* (Mus.3264-F-9); **Copyist x 6**, direkt nachweisbar um 1772 (Traetta, „Il Buovo d’Antona“); er hat sowohl für „Cecchina“ als auch für „Barone di Torre Forte“ von Piccinni offenbar Einlagen bzw. Transpositionen von Nummern nachgefertigt.
- Abb. II.27. Pietro Alessandro Guglielmi: *La Pastorella nobile* (Mus.3258-F-506), Bd. 1; Haupttitel der Partitur, geschrieben von Christian Friedrich **Funke**, ca.1790.
- Abb. II.28. Johann Gottlieb Naumann: *La Dama soldato* (Mus.3480-F-504); sehr frühe Kopie von Johann Christoph **Beck**, ca.1790/91; mit nachträglichem Instrumentationsvermerk **Naumanns** bezüglich einzusetzender Klarinetten.
- Abb. II.29. Vittorio Trento: *Quanti casi in un giorno* (Mus.4083-F-501, vol.1); Aria Lisetta I/6, notiert von Johann Christoph **Zucker**, ca.1808.
- Abb. II.30. Vittorio Trento: *Quanti casi in un giorno* (Mus.4083-F-501); Finale I, notiert von Christian Adolph **Gutmacher**, ca.1808.
- Abb. II.31. Amalia, Herzogin zu Sachsen: *Elvira* (Mus.4822-F-8, siehe auch Abb.II.11); Schlußvermerk mit Monogramm des Notisten Christian Adolph **Gutmacher** und Jahreszahl 1821.
- Abb. II.32. Gioacchino Rossini: *Demetrio e Polibio*, Introduzione, Stimme Siveno (Mus.4804-F-575); Johann Carl Adam **Klemm**, spätestens 1832 (= Schließung der Italienischen Oper).
- Abb. II.33. Gaetano Donizetti: *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Partie Leonore von Johann Carl Adam **Klemm**, ca.1845; mit Rollenzuweisungen von Richard **Wagner** („Mad. Gentiluomo“, 1845), A. **Röckel** (?) („FrvStradiot[!]-Mende“, 1847), C. A. **Krebs** („Fr. Bürde-Ney“, 1864) und J. **Rietz** („Fräul. Baldamus“, 1874).
- Abb. II.34. Albert Lortzing: *Rolands Knappen*, Fragment der Souffleurstimme, 1849 (Mus.5408-F-508A); der 2002 noch nicht erkannte Schreiber ist der Hofnotist August **Kremmler** (siehe Studie III: „Kremmler V“).
- Abb. II.35. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo*, Partie Ilia (Mus.3972-F-653); Johann Carl Adam **Klemm**, ca.1853; mit Rollenzuweisungen von C. G. **Reißiger** (ca.1853) und ?E. v. **Schuch?** (1891).
- Abb. II.36. W.A.Mozart: *Idomeneo*, Partie Ilia, erste Notenseite (Mus.3972-F-653); Johann Carl Adam **Klemm**, ca.1853.
- Abb. II.37. Franz Schubert: *Der häusliche Krieg* (Mus.4924-F-3a); geschrieben 1872 von Franz **Kießling**.
- Abb. II.38. Luigi Cherubini: *Medea* (Mus.4011-F-505a); Stimmen zu einer geplanten, aber nicht realisierten Einstudierung, hier vom Choristen Hugo **Lang**, 1899.
- Abb. II.39. Luigi Cherubini: *Medea* (Mus.4011-F-505a); datierter Schlußvermerk **Langs** zu der in Abb.31 gezeigten Stimme.
- Abb. II.40. Carl Maria von Weber: *Oberon* (Mus.4689-F-531), eine Chorstimme, geschrieben, signiert und datiert von dem Choristen Carl **Mildner**, 1913.

Kopien bekannter auswärtiger Notistenwerkstätten:

- Abb. II.41. Gennaro Astaritta: *Il Francese bizzarro* (Mus.3555-F-501, vol.1); typischer Ziertitel der Werkstatt Giuseppe **Baldan**, Venezia ca.1780–1785.
- Abb. II.42. Antonio Salieri: *Falstaff ossia Le tre burle*, Haupttitel (Mus.3796-F-505, vol.1); Kopie der Werkstatt Wenzel **Sukowaty**, Wien 1799.
- Abb. II.43. Giovanni Pacini: *Il Barone di Dolsheim*, Haupttitel (Mus.4859-F-505); Kopie der Werkstatt des Verlegers Giovanni **Ricordi**, Milano ca.1818.
- Abb. II.44. Jacques Offenbach: *Le Mari à la porte* (Mus.6454-F-501); Kopie der Werkstatt der Verleger **Bote & Bock**, von Gustav Bock autorisiert; Titelseite von der Hand des Notisten C. **Wernicke**, Berlin 1860.

Fremde lokalisier-, aber nicht benennbare Notisten:

- Abb. II.45. Nicola Piccinni, *Le Trame zingaresche* (Mus.3264-F-511a); zweifellos Stimmen der Uraufführung **Napoli** 1772. In Dresden nicht nachgenutzt.
- Abb. II.46. Marcello Bernardini: *La Gara delle stagioni* (Mus.2671-F-504); Kopie aus **Roma**, ca.1782.
- Abb. II.47. Gasparo Spontini: *La Finta filosofo* (Mus.4308-F-503); **italienische** Kopie, ca.1800–1806; Grundlage für die Dresdner Erweiterung von 2 auf 3 Atti (Premiere 14.2.1807); Beginn des Finale I mit links oben von **Zucker** eingetragenen Rezitativ-Stichwort und mit aufführungspraktischen Röteln-Vermerken von F. A. **Schubert**, 1806/1807.
- Abb. II.48. Domenico Fischiotti: *Il Signor dottore* (Mus.3269-F-502, vol.2), Aria Contessa II/3; vermutlich **Münchener Hofnotist**, ca.1760.
- Abb. II.49. Domenico Fischiotti: *Il Signor dottore* (Mus.3269-F-502, vol.2), Aria Contessa II/3; Einlage eines mutmaßlichen **Notisten in Praha**, ca.1762.
- Abb. II.50. Pietro Generali: *Pamela nubile* (Mus.4638-F-504, vol.1); geschrieben von einem im Dresdner Opernarchiv vielfach vertretenen **Notisten in Praha**, hier ca.1805.
- Abb. II.51. Johann Nepomuk Poißl: *Die Prinzessin von Provence* (Mus.4644-F-3); vermutlich **Münchener Kopie** von ca.1825 (Werk in Dresden nicht aufgeführt).
- Abb. II.52. Felice Alessandri: *La Compagnia d'opera a Nanchino* (Mus.3532-F-501); vermutlich Partitur der Uraufführung Berlin 1790; Schriftprobe eines häufig anzutreffenden **italienischen Notisten am Berliner Hof**.
- Abb. II.53. Felice Alessandri: *La Compagnia d'opera a Nanchino* (Mus.3532-F-501); vermutlich Partitur der Uraufführung Berlin 1790; Schriftprobe eines **deutschen Notisten am Berliner Hof**.
- Abb. II.54. Gasparo Spontini: *Olimpie*, Werkfassung 2 (Mus.4308-F-517); **Berliner Kopie** von ca.1821, hier mit einer Textkorrektur von Carl Maria von **Weber**.
- Abb. II.55. Gaetano Donizetti: *Dom Sébastien* (Mus.4864-F-509); **Wiener Kopie** ca.1845 (siehe zu dieser Partitur auch Abb.19).

Dresdner Textdrucke 1765 – 1900:

- Abb. II.56. Nicola Piccinni: *La Cecchina (La Buona figliuola)*, MT 1301 Rara); Dresdner italienischer Textdruck von 1765 mit deutscher Übersetzung; frühester in D-DI erhaltener Text der ersten italienischen Impresa.
- Abb. II.57. Domenico Cimarosa: *L'Italiana in Londra* (MT 1301 Rara); Dresdner italienischer Textdruck von 1780 mit deutscher Übersetzung.

- Abb. II.58. Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte* (MT 1558 Rara); Dresdner italienischer Textdruck von 1791 mit deutscher Übersetzung.
- Abb. II.59. Ferdinando Paër: *I Fuorusciti* (MT 1648 Rara, mit Stempel der Kgl. Privat-Musikaliensammlung); Dresdner Textdruck der Uraufführung 1802, mit deutscher Übersetzung.
- Abb. II.60. Gioacchino Rossini: *Tancredi* (MT 1377 Rara); Dresdner italienischer Textdruck für die Erstaufführung 1817 (!), mit deutscher Übersetzung. (Auf der deutschen Titelseite der Stempel der ehemaligen Stadtbibliothek als Zwischenbesitzerin)
- Abb. II.61. Egidio Romualdo Duni: *Les Deux chasseurs et la laitière* (MT 1535,2 Rara); Dresdner Textdruck für die Aufführung der Comédie-Française 1765, ohne deutsche Übersetzung.
- Abb. II.62. Etienne-Nicolas Méhul: *Joseph* (hier: *Jacob und seine Söhne*, MT 495 Rara); erster Textdruck der Dresdner Deutschen Oper, 1817.
- Abb. II.63. Joseph Wolfram: *Der Bergmönch* (MT 1162 Rara); Textdruck der Dresdner Uraufführung 1830.
- Abb. II.64. Richard Wagner: *Tannhäuser* (Lit.Germ.rec.B 2813,65); Textdruck der Dresdner Uraufführung 1845 (Erstausgabe).
- Abb. II.65. Franz Schubert: *Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg* (Lit.Germ. rec.B 2813,10.o); Textdruck der Dresdner Aufführung von 1872; links oben das Signaturschild der KPMS, unten rechts der Stempel der KÖB (= heute: D-DI).
- Abb. II.66. Richard Wagner: *Rienzi* (MT 903); Titel eines Textdrucks auf einem jener pastellfarbenen Außenumschläge, die ab ca.1882/83 für Dresden typisch wurden, mit einem Stich des Zweiten Semper-Theaters geschmückt sind auch für das Tage-Buch des Hoftheaters Verwendung fand.

Verzeichnis der Abbildungen zu

Studie III

Dokumente und Kopialien der Dresdner Hofnotisten

Abbildungsnachweis: Sämtliche Aufnahmen von Vorlagen aus D-DI wurden von der Deutschen Fotothek bzw. dem Digitalisierungszentrum der SLUB angefertigt. Die ergänzenden Aufnahmen stellten die jeweiligen Quellenbesitzer – D-Da, D-Ds, B-B und Stadtarchiv Pirna – freundlicherweise zur Verfügung.

(Vorbemerkung: wo kein Fundort angegeben ist, muß „D-DI“ ergänzt werden)

BALCH, George Christoph

– siehe auch Abb.I.16 (1755) und I.17 (ca.1763) –

- Abb. III.1a. Eigenhändiges Schreiben von G. Chr. **Balch**, 1771 (D-Da; Loc.910/3, 83r).
- Abb. III.1b. Eigenhändiges Schreiben von G. Chr. **Balch**, 1773 (D-Da, Loc.910/4, 24r).
- Abb. III.2. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), S rip, G. Chr. **Balch**, ca. 1751
- Abb. III.3. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), vl 1, G. Chr. **Balch**, ca. 1751.
- Abb. III.4. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), fag, G. Chr. **Balch**, ca. 1751.
- Abb. III.5. J. A. Hasse, *Didone abbandonata* (Mus.2477-F-35), Bd.1, G. Chr. **Balch**, wohl um 1760.

- Abb. III.6. Aus dem von **Balch** geschriebenen Thematischen Verzeichnis der „Pillnitzer“ Tafelmusik-Materialien (Opernnummern für Orchester bearbeitet), Bibl.Arch. III Hb 787a: S.100-101 mit Naumanns *Ipocondriaco*, ca.1776.

BECK, Johann Christoph

– siehe auch Abb. II.28 (1790/1791) und III.31 –

- Abb. III.7. Notenschriftprobe **Becks** von 1800 (D-Da, Loc.911/5, 281).
 Abb. III.8. J. G. Naumann, *Missa in d [M I]* (Mus.3480-D-63), „Kyrie“, geschrieben von **Beck**, etwa 1800.
 Abb. III.9. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), Stimme S 1 von **Beck**, wohl um 1800.
 Abb. III.10. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), Stimme vl 1 von **Beck**, wohl um 1800.
 Abb. III.11. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), Stimme org von **Beck**, wohl um 1800.
 Abb. III.12. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508), Bd. 1, Scena I/3, **Beck**, 1816.
 Abb. III.13. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508, vol.I), Beginn von Nr.I/5, **Beck** 1816.
 Abb. III.14. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), Stimme Helene/Akt II, **Beck**, 1817.
 Abb. III.15. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), vl 1, **Beck**, 1817.

BÖHME, Christian Gottlieb

- Abb. III.16. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), T rip, **Böhme**, um 1800.
 Abb. III.17. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), vlc e cb, **Böhme**, um 1800.
 Abb. III.18. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508), Bd. 3, Beginn des Finale, **Böhme**, 1816.
 Abb. III.19. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), Stimme vl 1₂, **Böhme**, 1817.
 Abb. III.20. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), Stimme vlc/b, **Böhme**, 1817.

DACHSELT, Christian Gottlieb

– siehe auch Abb. I.33 (ca.1780) und II.27 (ca.1790) –

- Abb. III.21. A. Salieri, *La Scola de'gelosi* (Mus.3796-F-6), Bd. 1, Beginn der Sinfonia, **Dachselt**, 1781.
 Abb. III.22. A. Salieri, *La Scola de'gelosi* (Mus.3796-F-6), Bd. 1, Scena I/1, **Dachselt**, 1781.
 Abb. III.23. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), vl 1, **Dachselt**, um 1797.
 Abb. III.24. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.2480-E-522), vla, **Dachselt**, um 1797.
 Abb. III.25. J. Schuster, *Miserabilis Deo* (Mus.3549-E-532), S rip, **Dachselt**, s.d.
 Abb. III.26. J. Schuster, *Miserabilis Deo* (Mus.3549-E-532), vl 1, **Dachselt**, s.d.

FUNKE, Christian Friedrich

– siehe auch Abb. I.33 (ca.1780) und II.27 (ca.1790) –

- Abb. III.27. Eigenhändiges Schreiben von **Funke**, 1799 (D-Da, Loc.911/5, 134v).
 Abb. III.28. G. Sarti, *Le Gelosie villane* (Mus.3273-F-4), Bd. 1, Finale I, Partiturschrift von **Funke**, Buchstabenschrift von **Uhle**, 1778.
 Abb. III.29. G. Sarti, *Le Gelosie villane* (Mus.3273-F-4), Bd. 1, Finale I, Partiturschrift von **Funke**, Textschrift von **Uhle**, 1778.

- Abb. III.30. J. Schuster, *Lo Spirito di contraddizione* (Mus.3549-F-506a), vl 1₁, **Funke**, 1785.
- Abb. III.31. G. Paisiello, *L'Amor contrastato* (Mus.3481-F-503a), vl 2₁, Atto I/Bl.10v: obere Seitenhälfte (Nr. 7) von **Funke**, untere Seitenhälfte (Nr. 8) von **Beck** geschrieben, 1790.
- Abb. III.32. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), org, **Funke**, 1797.

GRUNDIG, Johann Gottfried

– siehe auch Abb. I.4 bis I.8 (ca.1731 bis ca.1763) –

- Abb. III.33. F. M. Cattaneo, *Triosonate A dur* (Mus.2468-Q-1), vl 1, **Grundig**, Schriftstadium “A 1“.
- Abb. III.34. J. A. Hasse, *Il Natal di Giove* (Mus.2477-F-58a), vl 1, **Grundig**, 1749.
- Abb. III.35. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-534), vla, **Grundig**, 1770.
- Abb. III.36. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-534), fag, **Grundig**, 1770.

GUTMACHER, Christian Adolph

– siehe auch Abb. II.30 (ca.1808), II.31 (1821) und II.11 (ca.1821) –

- Abb. III.37. Eigenhändiges Schreiben von **Gutmacher**, 1804 (D-Da, Loc.2427/7, 306r).
- Abb. III.38. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), vl 1 für Atto II, **Gutmacher**, 1784.
- Abb. III.39. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508), Bd. 3, aus dem Finale, **Gutmacher**, 1816.
- Abb. III.40. F. Kauer, *Das Donauweibchen, II. Teil* (Mus.3908-F-504a), vl 2₁, **Gutmacher**, 1821.

HAUSSSTÄDLER, Johann Gottlieb

– siehe auch Abb. I.21 bis I.24 (1744-ca.1764) und II.24 (1765) –

- Abb. III.41. Schreiben **Haußstädlers** für Dachzelt, 1769 (D-Da, Loc.910/2, 53v, auch Unterschrift von Haußstädler).
- Abb. III.42. Eigenhändiges Schreiben von **Haußstädler**, 1783 (D-Da, Loc.910/8, 23r).
- Abb. III.43. Eigenhändiges Schreiben von **Haußstädler**, 1783 (D-Da, Loc.910/8, 23v).
- Abb. III.44. G. A. Ristori, *Missa in C*, s.d. (Mus.2455-D-500), A solo, **Haußstädler**, vor 1751.
- Abb. III.45. G. A. Ristori, *Missa in C*, s.d. (Mus.2455-D-500), vl 1, **Haußstädler**, vor 1751.
- Abb. III.46. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), cor 1, **Haußstädler**, etwa 1751. Stimmbezeichnung von **Ristori**, “Volti subito” von **Balch** hinzugefügt
- Abb. III.47. A. Boroni, *L'Amore in musica* (Mus.3406-F-1), Bd. 1, Introduzione, **Haußstädler**, 1765.
- Abb. III.48. F. Alessandri, *L'Amore soldato* (Mus.3532-F-1), Bd. 1, Schluß-Coro, **Haußstädler**, 1774.
- Abb. III.49. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), fag/Parte II, **Haußstädler**, 1784.
- Abb. III.50. F. Seydelmann, *Il Mostro* (Mus.3550-F-501), Bd. 2, Beginn Finale II, **Haußstädler**, 1786.

HIERONYMUS, Joseph Ambros

- Abb. III.51. Eigenhändiges Schreiben von **Hieronymus**, 1804 (D-Da, Loc.2427/7, 308r).
- Abb. III.52. Eigenhändiges Schreiben von **Hieronymus**, 1804 (D-Da, Loc.2427/7, 308v).

KIESSLING, Franz

– siehe auch Abb. II.37 (1872) –

- Abb. III.53. G. Meyerbeer, *Robert le diable* (D-Ds, ohne Signatur), Bühnenmusik-Partitur S. 1, **Kießling**, ca.1872.
Abb. III.54. G. Meyerbeer, *Robert le diable* (D-Ds, ohne Signatur), Bühnenmusik-Partitur S. 13, **Kießling**, ca.1872.
Abb. III.55. G. Meyerbeer, *Robert le diable* (D-Ds, ohne Signatur), Bühnenmusik-Partitur S. 24, **Kießling**, ca.1872.

KLEMM, Johann Carl Adam

– siehe auch Abb. II.32 (bis 1832), II.33 (ca. 1845), II.35 (1853) und II.36 (1853) –

- Abb. III.56. Eigenhändige Notizen J. C. A. **Klemms** zu geleisteten Kopierarbeiten 1849 (Mscr.Dresd.Aut.2250).
Abb. III.57. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), vl 2 von J. C. A. **Klemm**, s.d.
Abb. III.58. C. M. v. Weber, *Jubel-Kantate* (Mus.4689-G-12), Widmungskopie S. 3, J. C. A. **Klemm**, 1818.
Abb. III.59. C. M. v. Weber, *Jubel-Kantate* (Mus.4689-G-12), Widmungskopie S. 102, J. C. A. **Klemm**, 1818.
Abb. III.60. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), Akt III, vl 1₇, J. C. A. **Klemm**, 1842.
Abb. III.61. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), Akt III, fag 1, J. C. A. **Klemm**, 1842.
Abb. III.62. A. Lortzing, *Rolands Knappen* (Mus.5408-F-508a), Akt III, Stimme Garsias, J. C. A. **Klemm**, 1849.
Abb. III.63. A. Lortzing, *Rolands Knappen* (Mus.5408-F-508a), Akt III, vl 1₂, J. C. A. **Klemm**, 1849.

KREMMLER, Johann George (KREMMLER I)

– siehe auch Abb. I.2 (1734), I.9 (1734), I.10 (ca.1749), I.4 (ca.1750), I.11 (1755) –

- Abb. III.64. Eigenhändige Quittung von **Kremmler I**, 1753 (D-Da, Loc.382/7, 198r).
Abb. III.65. Eigenhändige Quittung von **Kremmler I**, 1756 (D-Da, Loc.382/7, 203).
Abb. III.66. „Lotti“, *Confitebor à 4*. (Mus.2159-D-11): S conc. von **Kremmler I**, um 1728(?).
Abb. III.67. J. C. Petzold, *Recueil des XXV Concerts pour le Clavecin, 1729* (Mus.2354-T-1), Bd. I, eine Seite der Auszierungstabelle am Bandende, **Kremmler I**.
Abb. III.68. G. A. Ristori, *La Deposizione della croce* (Mus.2455-D-2), **Kremmler I**, ca. 1732.
Abb. III.69. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), A solo/Credo, **Kremmler I**, vor 1751.
Abb. III.70. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), vl 1: Credo und Sanctus, **Kremmler I**, vor 1751.

KREMMLER, Johann Ludewig (KREMMLER II)

– siehe auch Abb. I.30. (um 1757), I.31. (ca. 1763) und I.32. (1783) –

- Abb. III.71. Eigenhändige Rechnung von **Kremmler II**, 1766 (D-Da, Loc.382/7, 204).
Abb. III.72. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), vl 1, **Kremmler II**, ca. 1763.
Abb. III.73. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), vlc, **Kremmler II**, ca. 1763.
Abb. III.74. J. A. Hasse, *Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena* (Mus.2477-D-7), **Kremmler II**, etwa 1763.

- Abb. III.75. N. Piccinni, *Il Barone di Torre forte* (Mus.3264-F-9), Bd. 1, Einlage in I/5, **Kremmler II**, wohl nach 1765.
- Abb. III.76. J.A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,1), S rip., **Kremmler II**, ca. 1779.
- Abb. III.77. J.A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,1), vl 1 tutti, **Kremmler II**, ca. 1779.

KREMMLER, Johann George (**KREMMLER III**)

– siehe auch Abb. II.12 (1828/1829) und II.15 (1831) –

- Abb. III.78. Schreiben von **Kremmler III** für den Bruder Stephan mit dessen eigener Unterschrift, 1804 (D-Da, Loc.2427/7, 304v).
- Abb. III.79. Eigenhändiges Schreiben von **Kremmler III**, 1825 (D-Da, Loc.15147/1, 389r).
- Abb. III.80. J. A. Hasse, *Missa Es dur* von 1779 (Mus.2477-D-53,1), vl 1, **Kremmler III**, später nachkopiert.
- Abb. III.81. J. A. Hasse, *Missa Es dur* von 1779 (Mus.2477-D-53,2), vl 1, **Kremmler III**, später nachkopiert.
- Abb. III.82. J. Schuster, *Der Alchymist* (Mus.3549-F-14), S. 183, **Kremmler III**, 1789.
- Abb. III.83. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), S rip, **Kremmler III**, 1797.
- Abb. III.84. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), vl 2, **Kremmler III**, 1797.
- Abb. III.85. W. A. Mozart, *Così fan tutte* (Mus.3972-F-518A), **Kremmler III**, wohl 1809.
- Abb. III.86. F. Morlacchi, *Colombo*, Souffleurpartie (Mus.4657-F-502A), **Kremmler III**, 1829.

KREMMLER, Matthäus Stephan (**KREMMLER IV**)

– siehe auch Abb. II.10 (1821) –

- Abb. III.87. Eigenhändiges Schreiben von **Kremmler IV**, 1809 (D-Da, Loc.2428/1, 162v) (siehe auch Abb. 77!)
- Abb. III.88a. J. A. Hasse, *Missa intiera, Es dur* (Mus.2477-D-2): Rectaseite des Ersatztitelblatts zum Autograph von 1779, beschriftet von **Kremmler IV**, 1812(?).
- Abb. III.88b. J. A. Hasse, *Missa intiera, Es dur* (Mus.2477-D-2): Versaseite des Ersatztitelblatts zum Autograph von 1779, Beginn des Kyrie, geschrieben von **Kremmler IV**, 1812(?).
- Abb. III.89a. F. Kauer, *Das Donauweibchen II. Teil* (Mus.3908-F-504a), Stimme Minnewart, geschrieben von **Kremmler IV**, 1821.
- Abb. III.89b. F. Kauer, *Das Donauweibchen II. Teil* (Mus.3908-F-504a), Stimme Fuchs, geschrieben von **Kremmler IV**, 1821.

KREMMLER, August Ludwig (**KREMMLER V**)

– siehe auch Abb. II.34 (1849) –

- Abb. III.90+91. Eigenhändiges Schreiben von **Kremmler V**, 1862 (D-Da, Loc.14457, 22v-23r).
- Abb. III.92. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), cor 1, **Kremmler V**, um 1822?
- Abb. III.93. C. B. v. Miltitz, *Czerny Georg* (Mus.4615-F-501), Souffleur-Partie, **Kremmler V**, 1838/1839.
- Abb. III.94. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), fl 2: Akt II, Nr.6; **Kremmler V**, 1842.
- Abb. III.95. R. Wagner, *Tannhäuser* (Mus.5876-F-510), cl 2: Vorspiel; **Kremmler V**, 1845.

- Abb. III.96. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Leonore/IV.Akt, **Kremmler V**, 1845.
- Abb. III.97. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Balthasar/IV.Akt, **Kremmler V**, 1845.
- Abb. III.98. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), vl 1_I/IV.Akt, **Kremmler V**, 1845.

KRETZSCHMAR, Carl Gottlob

- Abb. III.99. Abrechnung C. G. **Kretzschmars** vom 5.9.1825 über geleistete Notierarbeiten (D-B, in Weberiana Cl. IV A, Bd. 118/2).
- Abb. III.100. Schreiben mit eigenhändiger Unterschrift C. G. **Kretzschmars**, 1834 (D-Da, MfV 14432, 54r).
- Abb. III.101. C. M. v. Weber, *Du, bekränzend unsre Laren* WeV B.17 (Mus.4689-G-501), Widmungskopie, geschrieben 1821 von C. G. **Kretzschmar**.
- Abb. III.102. C. M. v. Weber, Beginn der Ouvertüre zu *Euryanthe*, (D-B, Weberiana Cl. IVA, Bd. 118/1), Abschrift C. G. **Kretzschmars** von 1825.

LAUTERBACH, Friedrich Wilhelm

- Abb. III.103. Eigenhändiges Schreiben von F. W. **Lauterbach**, 1850 (D-Da, MfV 14445, 214v)
- Abb. III.104. C. M. v. Weber, *Der Freischütz* (D-B, Mus.ms.10887, Bd.1), Beginn von Nr. 4: undatierte Abschrift von F. W. **Lauterbach**?
- Abb. III.105. C. M. v. Weber, *Der Freischütz* (D-B, Mus.ms.10887, Bd.1), Beginn von Nr. 5. undatierte Abschrift von F. W. **Lauterbach**?

LAUTERBACH, Johann Gottlieb

- Abb. III.106+107. Eigenhändiges Schreiben von J. G. Lauterbach, 1817 (D-Da, Loc.15146/4, 227v-228r).
- Abb. III.108. C. M. v. Weber, *Jubel-Ouverture* (Mus.4689-N-5), Widmungskopie 1818, J.G. **Lauterbach**.
- Abb. III.109. C. M. v. Weber, *Jubel-Ouverture* (Mus.4689-N-5), Widmungskopie 1818, S.47, J. G. **Lauterbach**.
- Abb. III.110. C. M. v. Weber, *Jubel-Ouverture* (D-B, Mus.ms.22746), Stich-Vorlage 1819, Bl. 3r: J. G. **Lauterbach**.

LINDNER, Johann Jacob

- Abb. III.111. Liste der Kapellmitglieder [1718] mit eigenhändigem Eintrag von J. J. **Lindner** (D-Da, OHMA.K.II, 90r: 2. Eintrag von oben)
- Abb. III.112. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), vl et ob 1, J. J. **Lindner**, wohl um 1719.
- Abb. III.113. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), Viola, J. J. **Lindner**, wohl um 1719.
- Abb. III.114. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), cemb 2, J. J. **Lindner**, wohl um 1719.
- Abb. III.115. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), ob 2, J. J. **Lindner**, wohl um 1719.

MORGENSTERN, Johann Gottlieb

– siehe auch Abb. I.12 bis I.15 (1740–1744) und I.4 (um 1750) –

- Abb. III.116. Eigenhändiges Schreiben von J. G. **Morgenstern**, Juni 1720 (Pirna, Stadtarchiv, B I-X Nr.340, 83r).

- Abb. III.117. Eigenhändiges Schreiben von J. G. **Morgenstern**, 22.1.1722 (D-Da, Loc.383/2, 181v).
- Abb. III.118. Eigenhändiges Schreiben von J. G. **Morgenstern**, 10.3.1722 (D-Da, Loc.383/2, 187r).
- Abb. III.119. Eigenhändige Abschrift eines älteren Kapell-Verzeichnisses, J. G. **Morgenstern**, ca.1722/1723 (D-Da, Loc.910/1, 7r).
- Abb. III.120. Eigenhändige Abschrift eines älteren Kapell-Verzeichnisses, J. G. **Morgenstern**, ca.1722/1723 (D-Da, Loc.910/1, 7v).
- Abb. III.121. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), cemb S. 1, **Morgenstern**, um 1718?
- Abb. III.122. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), cemb S.2, J. G. **Morgenstern**, um 1718?
- Abb. III.123a. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), Titelseite mit Monogramm „J. G. M.“, J. G. **Morgenstern**, um 1718?
- Abb. III.123b. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), vl 1 conc, J. G. **Morgenstern**, um 1718?
- Abb. III.124. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), vla, J. G. **Morgenstern**, um 1718?
- Abb. III.125. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs* (Mus.2154-N-3), b ô cemb 2 (S. 78), J. G. **Morgenstern**, um 1721.
- Abb. III.126. G. F. Händel, *Sonate HWV 392* (Mus.2410-Q-25), vla mit „gemaltem“ Schlußzeichen am Ende des 1. Satzes, J. G. **Morgenstern**, vor 1725.
- Abb. III.127. G. Ph. Telemann, *Concerto TWV 52:Es1* (Mus.2392-O-31), vla mit „gemaltem“ Schlußzeichen, J. G. **Morgenstern**, vor 1725.
- Abb. III.128. F. M. Cattaneo, *Concerto in D* (Mus.2468-O-2), vl 2, J. G. **Morgenstern**, um 1723(?), Autorangabe von **Pisendel** hinzugefügt.
- Abb. III.129. F. M. Cattaneo, *Concerto in D* (Mus.2468-O-2), vla, J. G. **Morgenstern**, um 1723(?), Autorangabe von **Pisendel** hinzugefügt.
- Abb. III.130. F. M. Cattaneo, *Concerto in D* (Mus.2468-O-2), b, J. G. **Morgenstern**, um 1723(?), Autorangabe von **Pisendel** hinzugefügt.
- Abb. III.131. J. D. Zelenka, *Sinfonia a otto voci* (Mus.2358-N-9a), vl 1 conc. (S. 2), J. G. **Morgenstern**, 1723.
- Abb. III.132. J. D. Zelenka, *Sinfonia a otto voci* (Mus.2358-N-9a), vla (S. 17), J. G. **Morgenstern**, 1723.
- Abb. III.133. J. D. Zelenka, *Sinfonia a otto voci* (Mus.2358-N-9a), vlc: letzte Seite mit Schlußzeichen, J. G. **Morgenstern**, 1723.
- Abb. III.134. J. F. Fasch, *Ouverture in C* (Mus.2423-N-81), vl 1 conc., J. G. **Morgenstern**, um 1725.
- Abb. III.135. J. F. Fasch, *Ouverture in C* (Mus.2423-N-81), vla, J. G. **Morgenstern**, um 1725.
- Abb. III.136. J. F. Fasch, *Ouverture in C* (Mus.2423-N-81), cemb mit „m“ im Schlußzeichen, J. G. **Morgenstern**, um 1725.
- Abb. III.137. J. D. Heinichen, *Sinfonia in D* (Mus.2398-N-1), vl 1, J. G. **Morgenstern**, um 1726, mit „m“ im Schlußschnörkel.
- Abb. III.138. F. M. Cattaneo, *Concerto in F* (Mus.2468-O-6), vl 2, J. G. **Morgenstern**, um 1726, mit „m“ im Schlußschnörkel.
- Abb. III.139. G. B. Sammartini, *Sinfonia zu „Memet“* [1732] (Mus.2954-F-1), Partiturseite, J. G. **Morgenstern** (Form „D 3“).
- Abb. III.140. J. G. Graun, *Concerto in c* (Mus.2474-O-44), b rip von J. G. **Morgenstern** mit „IGM“ im Schlußschnörkel.

- Abb. III.141. J. G. Graun, *Concerto in c* (Mus.2474-O-44), vl 1, J. G. **Morgenstern**, (Form "D 3").
- Abb. III.142. G. A. Ristori, *Divoti affetti* (Mus.2455-E-500), eine Textseite, J. G. **Morgenstern**, um 1745(?).
- Abb. III.143. G. A. Ristori, *Divoti affetti* (Mus.2455-E-500), Canto, J. G. **Morgenstern**, um 1745(?).
- Abb. III.144. G. A. Ristori, *Divoti affetti* (Mus.2455-E-500), Organo, J. G. **Morgenstern**, um 1745(?).

OST, Gustav Adolph

- Abb. III.145. Eigenhändiges Schreiben von G. A. **Ost**, 1848 (D-Da, MfV 14443, 110v+111r).
- Abb. III.146. Eigenhändiges Schreiben von G. A. **Ost**, 1848 (D-Da, MfV 14443, 111v+112r).

PERSONELLI, Girolamo

- Abb. III.147. A. Lotti, *Ascanio in Alba* (Mus.2159-F-5), S. 1, G. **Personelli** (?), ca.1719.
- Abb. III.148. A. Lotti, *Ascanio in Alba* (Mus.2159-F-5), S. 102, G. **Personelli** (?), ca.1719.
- Abb. III.149. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), Alto (S. 6), G. **Personelli** (?), ca.1725 (?).
- Abb. III.150. J. D. Heinichen, *Magnificat* (Mus.2398-E-510), Canto, G. **Personelli** (?), ca.1725.
- Abb. III.151. J. D. Heinichen, *Magnificat* (Mus.2398-E-510), Basso, G. **Personelli** (?), ca.1725.
- Abb. III.152. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), S solo, G. **Personelli** (?), ca. 1725-1728.
- Abb. III.153. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), Organo, G. **Personelli** (?), ca.1725–1728.

PRACHE DU TILLOY, Jean-Baptiste

- (Abb. III.154. Liste der Kapellmitglieder [1718] mit eigenhändigem Eintrag von J.-B. **Prache du Tilloy**, D-Da, OHMA.K.II, 90r: 4. Eintrag von oben: siehe Abb.III.111.!)
- Abb. III.155. J. C. Schmidt, *Les quatre Saisons* (Mus.2154-F-1), J.-B. **Prache du Tilloy**, wohl 1719.

SCHLETTNER, Joseph

– siehe auch Abb. II.36 (1783) –

- Abb. III.156. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), fl 1, **J. Schlettner**, 1784.
- Abb. III.157. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), fag: Finale I, **J. Schlettner**, 1784.
- Abb. III.158. G. Sarti, *Fra i due litiganti il terzo gode* (Mus.3273-F-6), Bd. 1, S. 32: Notenschrift von **J. Schlettner**, Textschrift von **Funke**, ca. 1784.
- Abb. III.159. J. G. Naumann, *Tutto per amore* (Mus.3480-F-18), Bd. 2, Duetto II/12, Notenschrift von **J. Schlettner**, Buchstabenschrift von **Funke**, ca. 1784.
- Abb. III.160. J. G. Naumann, *Tutto per amore* (Mus.3480-F-18), Bd. 2, aus dem Finale II: Notenschrift von **J. Schlettner**, Buchstabenschrift von **Funke**, ca. 1784.
- Abb. III.161. F. Seydelmann, *Il Turco in Italia* (Mus.3550-F-9), Bd. 2: komplett kopiert von J. Schlettner, ca. 1787.

SCHLETTNER, Matthäus

– siehe auch Abb. I.18 (1755), I.19 (ca. 1763), I.20 (1783) und II.1 (1770?) –

- Abb. III.162. Eigenhändiger Namenszug **M. Schlettner** in einem Aktenstück von 1754 (D-Da, Loc.907/5, 273r).
- Abb. III.163. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), Titelseite ob 1 mit Initialen „**M**[atthäus] **A**[nton] **S**[chlettner]“, wohl vor 1750.
- Abb. III.164. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), vl 1 von **M. Schlettner**, nach 1751.
- Abb. III.165. N. Piccinni, *La Buona figliuola* (Mus.3264-F-9), Bd. 3, von **M. Schlettner** geschriebene Arientransposition für III/3, nach 1765; Zusatz „Atto III.“ wohl von Antonio **Boroni**.
- Abb. III.166. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,2), S für „Gloria“, **M. Schlettner**, ca. 1779.
- Abb. III.167. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,2), B für „Gloria“, **M. Schlettner**, ca. 1779.
- Abb. III.168. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,2), vl 1 für „Gloria“, **M. Schlettner**, 1779.
- Abb. III.169. A. Salieri, *La Scuola de'gelosi* (Mus.3796-F-6), Bd. 2, Anfang Atto II, **M. Schlettner**, um 1780.

SCHMIDT, Johann Wolfgang

- Abb. III.170. Liste der Kapellmitglieder [1718] mit eigenhändigem Eintrag von **J. W. Schmidt** (D-Da, OHMA.K.II, 91v: 4. Eintrag von oben).
- Abb. III.171. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs avec la basse continue* (Mus.2154-N-3), Titelseite, **J. W. Schmidt**, ca. 1719?
- Abb. III.172. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs avec la basse continue* (Mus.2154-N-3), vl 1 (S. 10), **J. W. Schmidt**, ca. 1719?
- Abb. III.173. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs avec la basse continue* (Mus.2154-N-3), vl 2 (S. 37), **J. W. Schmidt**, ca. 1719?
- Abb. III.174. J. D. Heinichen, *Requiem solenne in C* (Mus.2398-D-15), **J. W. Schmidt**, etwa 1724 bis 1729.

STENKE, Johann Friedrich

- Abb. III.175. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), I. Akt), vl1₂, **J. F. Stenke**, 1842.
- Abb. III.176. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509, I. Akt), fag 1, **J. F. Stenke**, 1842.
- Abb. III.177. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Stimme Leonore/Atto II von **J. F. Stenke**, 1845.
- Abb. III.178. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Stimme Balthasar/Atto II von **J. F. Stenke**, 1845.
- Abb. III.179. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), vl 1₁/Atto II von **J. F. Stenke**, 1845.
- Abb. III.180. C. G. Reißiger, *Der Schiffbruch der Medusa* (Mus.4888-F-11a), III. Akt, **J. F. Stenke**, 1846.

UHLE, Carl Gottlob

– siehe auch Abb. I.25 (nach 1751?), I.26 (1758) und I.27 (1759) –

- Abb. III.181. Eigenhändiges Schreiben von **C. G. Uhle**, 1758 (D-Da, Loc.907/5, 310r).
- Abb. III.182. Eigenhändiges Schreiben von **C. G. Uhle**, 1758 (D-Da, Loc.907/5, 310v).
- Abb. III.183. Eigenhändige Rechnung von **C. G. Uhle**, 1764 (D-Da, Loc.382/7, 298r).

- Abb. III.184. J. A. Hasse, *Nitteti* (Mus.2477-F-87), Bd. 3, **C. G. Uhle**, 1759 (s. auch Abb. II,27!).
- Abb. III.185. J. A. Hasse, *Nitteti* (Mus.2477-F-87), Bd. 3, eine **unbekannte italienische Hand** (mit Vermerk zur Licenza des Kastraten Pasquale Bruscolini), 1759.
- Abb. III.186. J. A. Hasse, *Requiem in C* (Mus.2477-D-4b), Partiturreinschrift von **C. G. Uhle**, um 1763.
- Abb. III.187. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vl1₃, **C. G. Uhle**, 1766.
- Abb. III.188. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,3), S solo zum „Credo“, **C. G. Uhle**, 1779.
- Abb. III.189. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,3), B solo zum „Credo“, **C. G. Uhle**, 1779.
- Abb. III.190. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,3), vl 1 zum „Credo“, **C. G. Uhle**, 1779.

ZINNERT, Carl Samuel

– siehe auch Abb. II.25 (1765) –

- Abb. III.191. Eigenhändiges Schreiben von **C. S. Zinnert**, 1769 (D-Da, Loc.908/6, 217r).
- Abb. III.192. Eigenhändiges Schreiben von **C.S. Zinnert**, mit zusätzlicher Unterschrift von **Haußstädler** 1769 (D-Da, Loc.908/6, 217v).
- Abb. III.193. Pasticcio *Le Maitre de musique* (Mus.3269-F-500), Atto II, Aria del Conte, **C. S. Zinnert**, 1765.
- Abb. III.194. Pasticcio *Le Maitre de musique* (Mus.3269-F-500), Atto II, Scena 3, **C. S. Zinnert**, 1765.
- Abb. III.195. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vl1₂, **C. S. Zinnert**, 1766.
- Abb. III.196. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vla, **C. S. Zinnert** (+Helfer?), 1766.
- Abb. III.197. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), fag, **C. S. Zinnert**, 1766.

ZUCKER, Johann Christoph

– siehe auch Abb. II.29 (ca. 1808) –

- Abb. III.198. Eigenhändiges Schreiben von **J.Chr. Zucker**, 1804 (D-Da, Loc.2427/7, 266v).
- Abb. III.199. Eigenhändiges Schreiben von **J. Chr. Zucker**, 1805 (Mscr.Dresd.t.4555).
- Abb. III.200. W. A. Mozart, *Così fan tutte*, Dresden 1791 (Mus.3972-F-518), Bd. 1, S. 68 mit Aufklebung von **J. Chr. Zucker**, 1791.
- Abb. III.201. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), A rip, **J. Chr. Zucker**, etwa 1800.
- Abb. III.202. F. Morlacchi, *Cantata in lode di ... Napoleone I, 1812* (Mus.4657-G-2), **J. Chr. Zucker**, 1812.

COPYIST x 5

– siehe auch Abb. II.37 (18.3q.) –

- Abb. III.203. J. A. Hasse, *Quando Jesus est in corde* (Mus.2477-E-37,3), Staffelaufnahme von vl 1 und V+b, vielleicht der sehr frühe **Copyist x 5**, Warschau.
- Abb. III.204. J. A. Hasse, *Solimano* (Mus.2477-F-68), Bd. 1, **Copyist x 5**, 18.3q.
- Abb. III.205. J. A. Hasse, *Solimano* (Mus.2477-F-68), Bd. 1, **Copyist x 5**, 18.3q.
- Abb. III.206. J. A. Hasse, *L'Eroe cinese* (Mus.2477-F-73), Bd. 1, **Copyist x 5**, 18.3q.

COPYIST x 6

– siehe auch Abb. II.26 (wohl um 1772) –

- Abb. III.207. N. Piccinni, *Il Barone di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vl 1₁, Transposition in Atto II, **Copyist x 6**, wohl um 1772.
- Abb. III.208. N. Piccinni, *Il Barone di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vla, Transposition in Atto II (unten eine Aufklebung von anderer Hand), **Copyist x 6**, wohl um 1772.
- Abb. III.209. N. Piccinni, *La Buona figliuola* (Mus.3264-F-9/I), Einlage (Transposition?) in Atto I/2, **Copyist x 6**, wohl um 1772.

SCHREIBER x 66 = Johann Caspar Seyfert

- Abb. III.210. A. Vivaldi, *Sinfonia RV 140(Var.)* (Mus.2389-N-1,1), vl 1 von **J. C. Seyfert(?)**, um 1721? (G-Schlüssel von der Hand Pisendels vorgefertigt).
- Abb. III.211. A. Vivaldi, *Sinfonia RV 140(Var.)* (Mus.2389-N-1,1), cemb von **J. C. Seyfert(?)**, um 1721?
- Abb. III.212. A. Vivaldi, *Concerto RV 189* (Mus.2389-O-66), Partiturreinschrift von **J. C. Seyfert** nach dem Stimmensatz Mus.2389-O-66a von G. B. Vivaldi, um 1722?.
- Abb. III.213. J. C. Seyfert, *Concerto in c für Oboe* (Mus.2448-O-3): Staffelaufnahme einiger Stimmen, **autographe** Reinschrift für J. G. Pisendel, um 1721?
- Abb. III. 214. J. C. Seyfert, *Concerto in B für Oboe und Fagott* (Mus.2448-O-2): Staffelaufnahme der Stimmen, **autographe** Reinschrift für J. G. Pisendel, um 1722?

Studie I

Hasse-Musikhandschriften (gegenüber 1999 verändert)

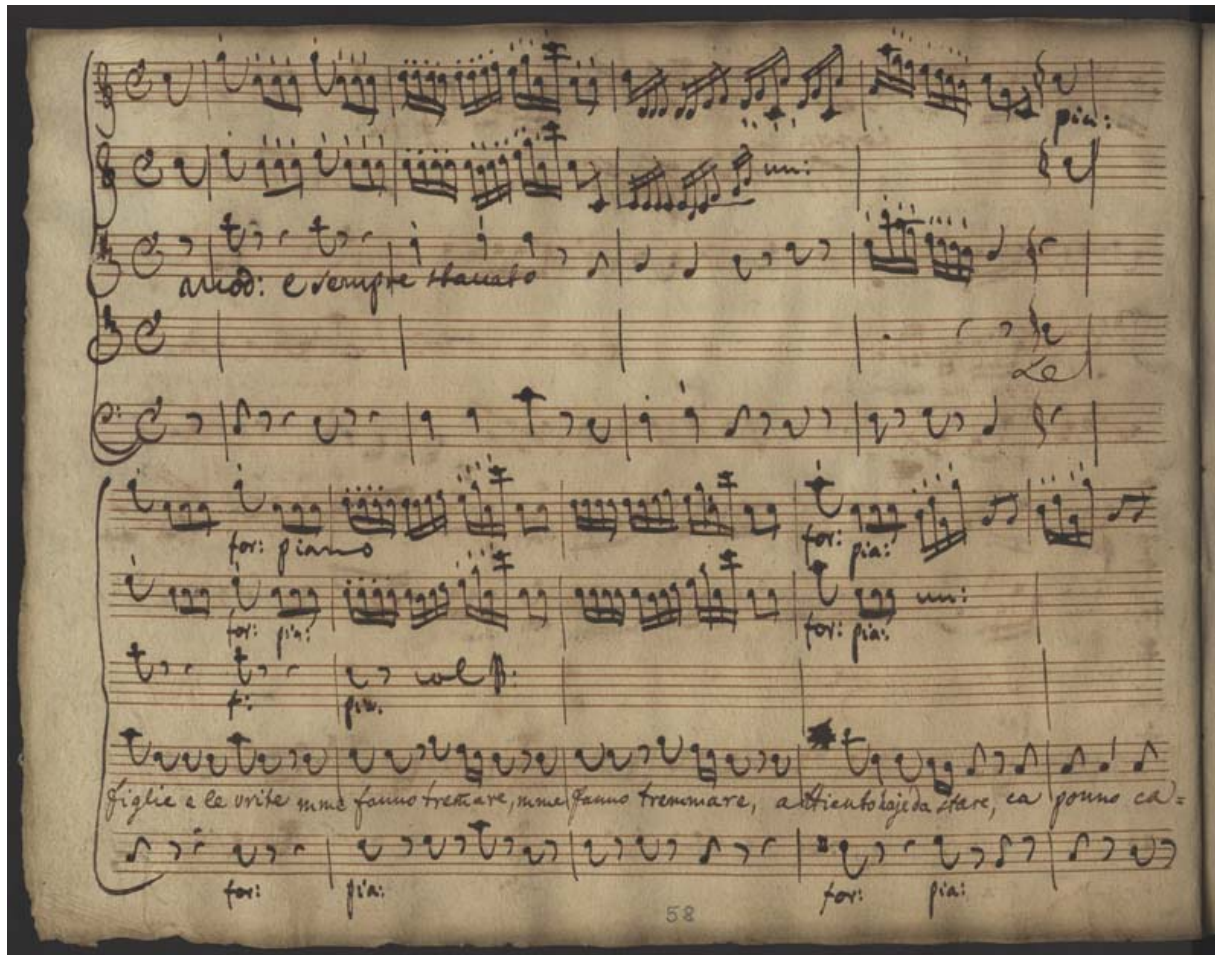


Abb. I.1. *La Sorella amante* (Mus.2477-F-98), S. 58: J. A. **Hasse**, 1728/1729.



Abb. I.2. Cantata "Senz'attender" (Mus.2477-J-5), S.30: **Kremmler I**, ergänzt von **Hasse**, 1734.

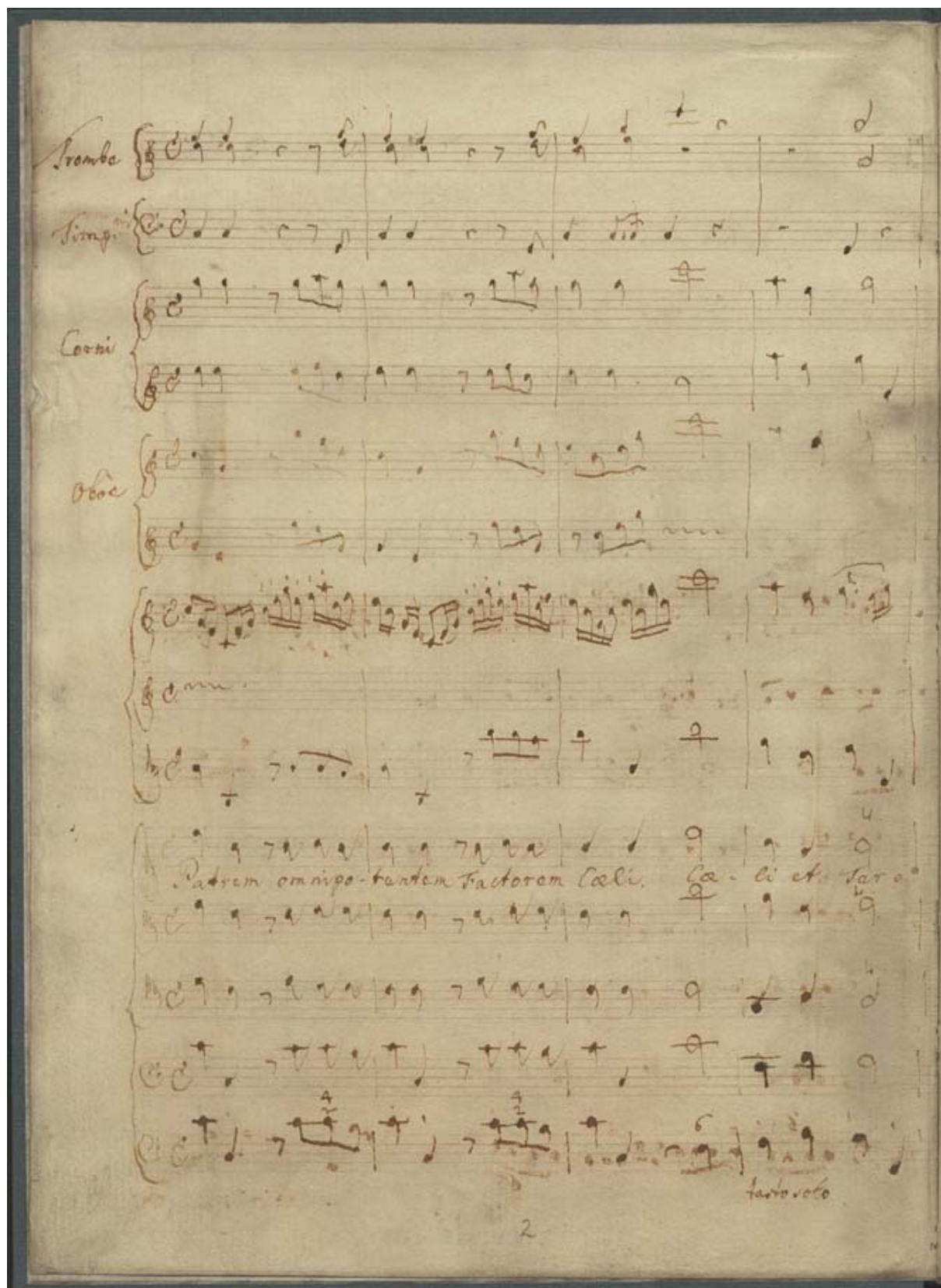


Abb. I.3. *Missa Es dur* (Mus.2477-D-2), Bd. 3, S. 2: J.A. Hasse, spätestens 1779.



Abb. I.4. Motetto „Alta nubes“ (Mus.2477-E-38): Kremmler I (S+b), Grundig (vl 1) und Morgenstern (fag), um 1750(?).



Abb. I.5. *Sinfonia zu Semiramide* [1747] (Mus.2477-F-47): J. G. **Grundig**, 1747? – Mit Zusätzen von der Hand Pisendels.

Abb. I.6. [Aria aus Leucippo] (Mus.2477-F-120,1): J. G. **Grundig**, um 1747.



Abb. I.7. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 3, S.10: J. G. **Grundig**, 1755. –
 Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.11, I.16 und I.18)

Handwritten musical score for Requiem in C, page 48. The score includes parts for Oboe, Flauti, Violini, Contraltos, Tenors, Basses, and Organ. The lyrics are in Latin: "Liber scriptus profere tur, profere tur in quo", "ra.", "Iudex ergo cum se de =", and "Saslo solo". The page number 48 is at the bottom center.

Abb. I.8. *Requiem in C* (Mus.2477-D-4), S. 48: J. G. Grundig, 1763/1764.

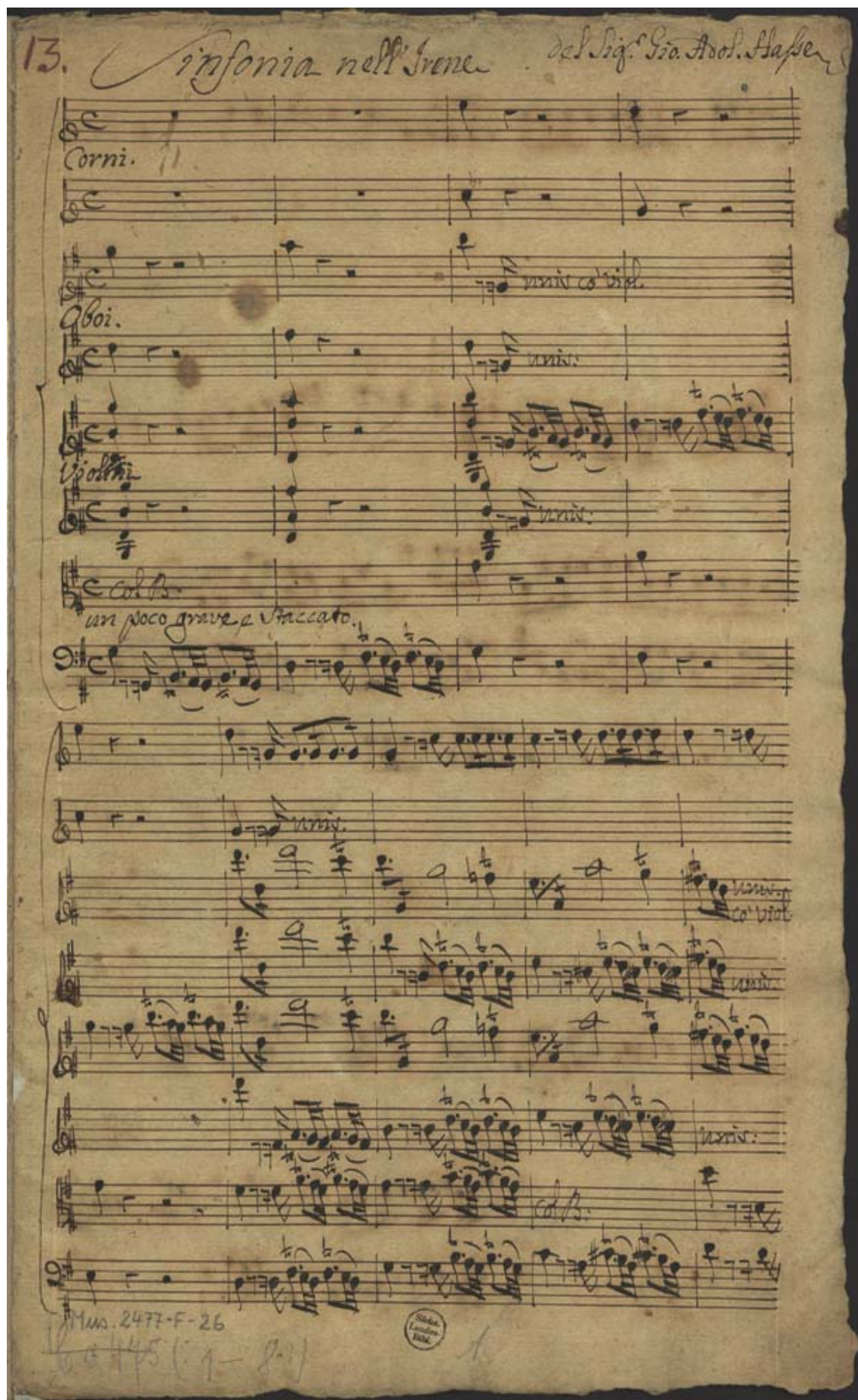


Abb. I.9. Sinfonia zu Irene [1738] (Mus.2477-F-26): Kremmler I, um 1738.

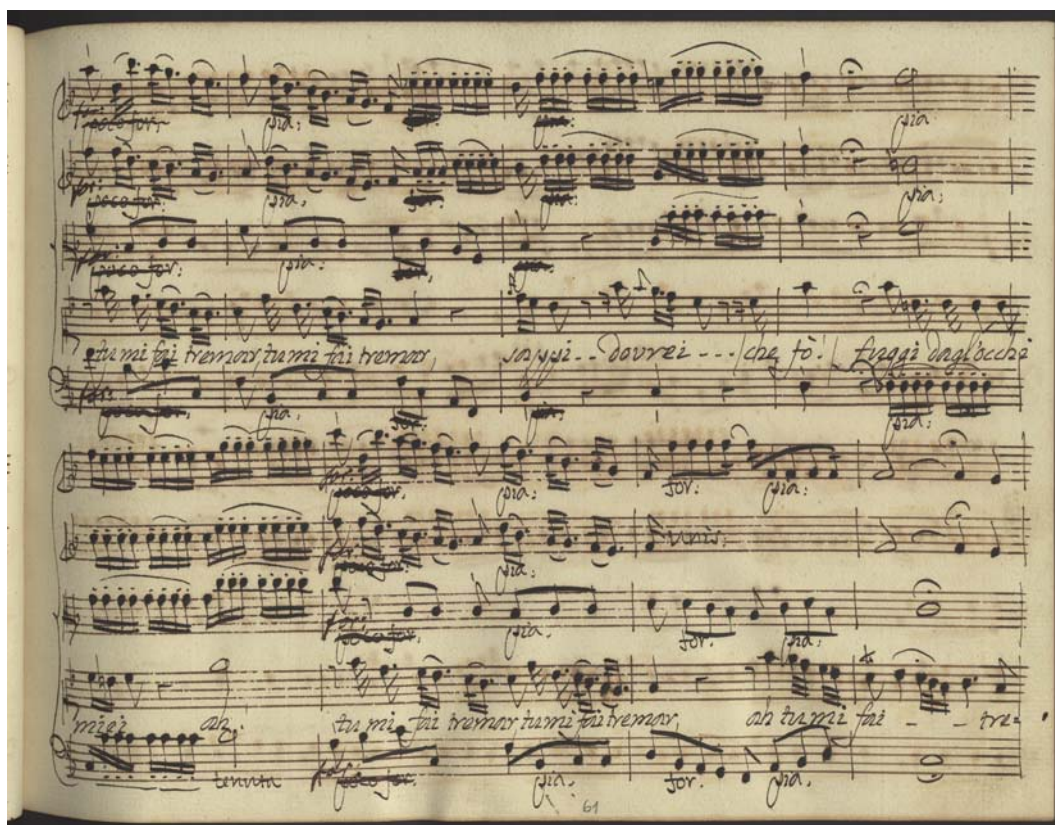


Abb. I.10. *Ipermestra* (Mus.2477-F-39), S. 61: **Kremmler I**, um 1749; mit Ergänzungen zur Dynamik von **Hasse**.

This image shows a page of handwritten musical notation from a manuscript. It contains several staves of music, likely for voices and instruments. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'pia.' (piano), 'for.' (forte), and 'mezzo for.' (mezzo-forte). There are also some lyrics written below the staves, including 'an - che i moti del - mio cor andare i moti del - mio'. The page is numbered '76' at the bottom.

Abb. I.11. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 3, S. 76: **Kremmler I**, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.7., I.16. und I.18.



Abb. I.12. Artaserse, Stimmen (Mus.2477-F-2a), vl 2; J. G. Morgenstern, 1740.

qualcun dove uccidi te mi fido

Allegro

piano

forte

forte

forte

forte

forte

forte

forte

forte

582

Abb. I.13. Artaserse, Stimmen (Mus.2477-F-2a), vla2; J. G. Morgenstern, 1740.

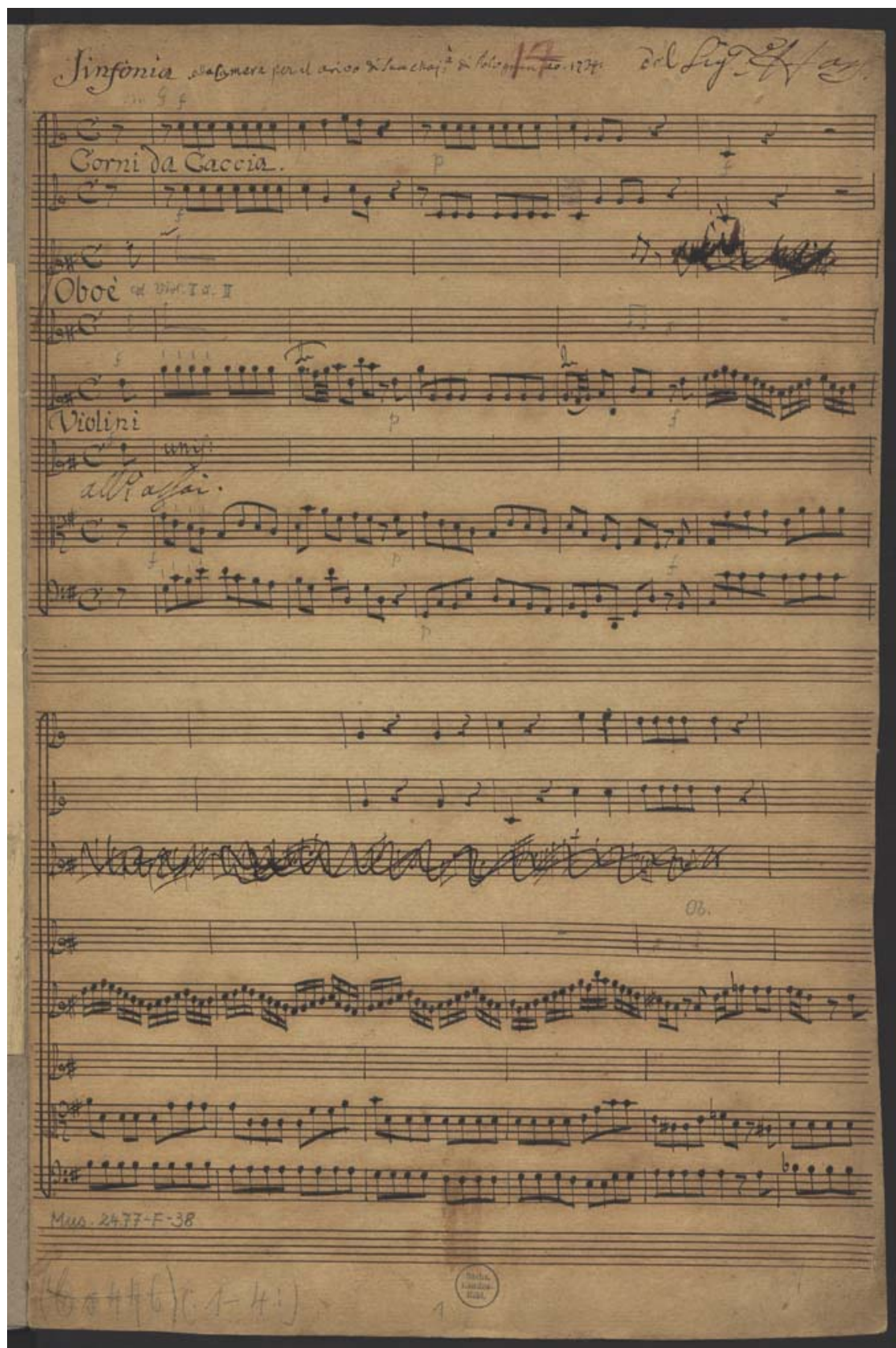


Abb. I.14. *L'Asilo d'Amore-Sinfonia* (Mus.2477-F-38): J. G. **Morgenstern**, um 1734 (1999 in Abb. 7 irrtümlich J. G. Grundig zugewiesen). Kopfzeile (außer „Sinfonia“) von der Hand **Pisendels**.

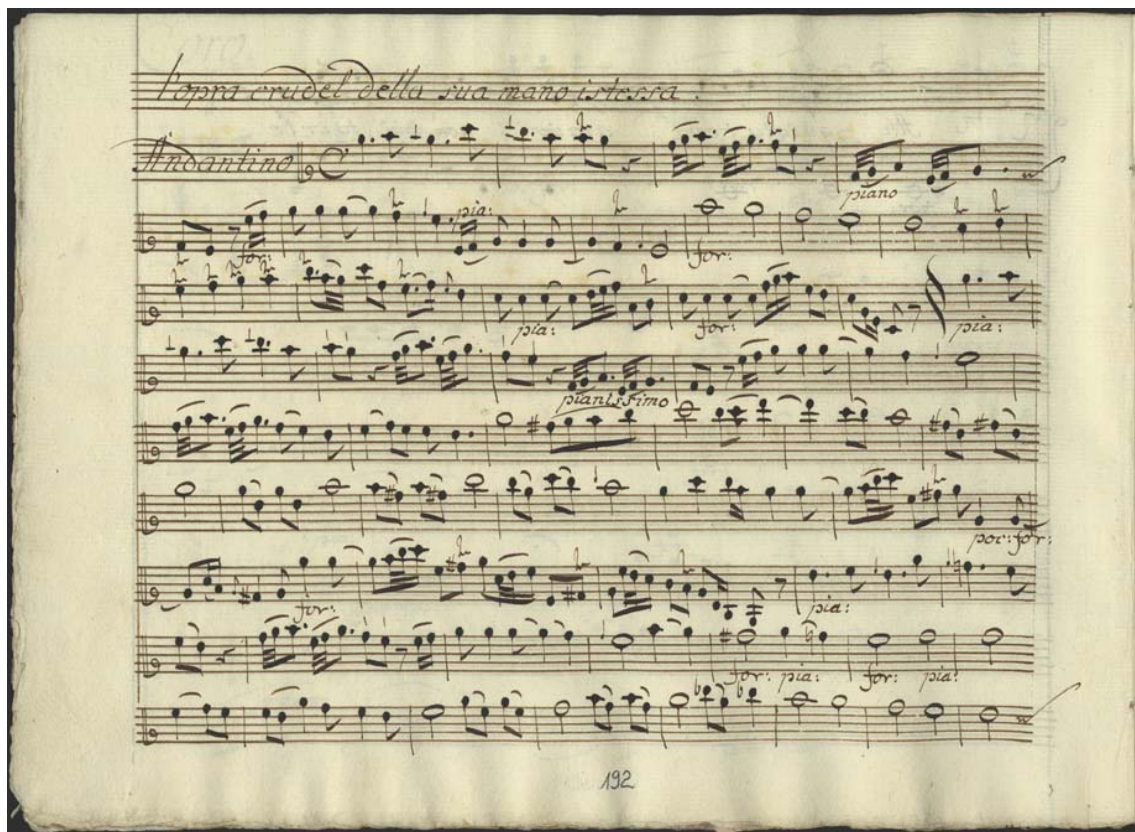


Abb. I.15. *La Deposizione del croce*, Stimmen (Mus.2477-D-19a), vl 1₃, s.192: J. G. Morgenstern, 1744.

Abb. I.16. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 1, S. 67: G. Chr. Balch, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.7., I.11. und I.18.

Motetto. Violino I

Allegro. *mer for.*

for:

pio *for:*

pio:

pio *pf for.*

meff. *pio*

for.

pio *meff.* *for.*

pio *for:* *pio*

22

Abb. I.17. Motetto "Auræ placidae" (Mus.2477-E-14), eine Stimme vl 1:
G. Chr. Balch, um 1763.



Abb. I.18. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-81), Bd. 2, S. 5: M. Schlettner, 1755. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.7., I.11. und I.16.

Abb. I.19. Offertorio "Domine Jesu Christe" (Mus.2477-E-5), S. 1: M. Schlettner, um 1763 (mit autographen Autorangabe).

Lyric. *Soprano I.^{mo}*

Tempo giusto *c comodo.* *rr.* *T.*

Lyric,
Kyrie eleison, elei=
son, eleison, eleison, elei=son,
eleison, eleison, eleison, elei=
son. Kyrie ele=ison, eleison, elei=
son, ele=ison ele=
ison. Lyric,
Kyri=ele=ison, Kyri=
eleison, eleison, ele=ison,
eleison eleison, elei=
son, eleison, ele=ison,
son, ele=ison, elei=

Mus. 2477-D-48,1

2

Abb. I.20. *Missa in g*, Stimmen (Mus.2477-D-48,1), S 1: M. Schlettner, 1783. –
 Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.32., I.35. und I.36.

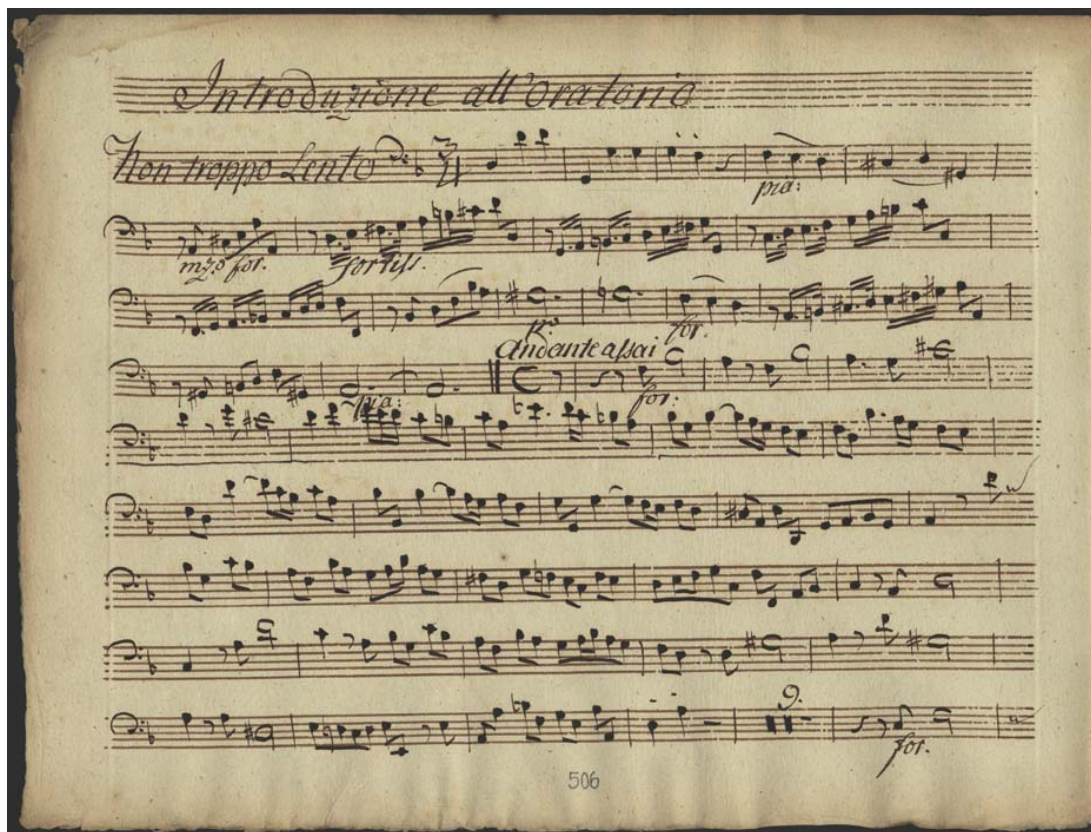


Abb. I.21. *La Deposizione del croce*, Stimmen (Mus.2477-D-19a), vne:
J. G. **Haußstädler**, nach 1744.

Handwritten musical score for "Turbail Tiranno" by Giovanni Battista Pergolesi. The score is on ten staves, featuring various instruments and voices. The lyrics are in Italian, and the music is in a 17th-century style. The title "Turbail Tiranno" is written in a decorative font. The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The instruments listed are Flauti, Oboi, Violini, and Tutti Bassi. The lyrics are: "Turbail Tiranno, Solo a s, Turbail Ti-ran-no, Turbail Tiranno, turbail ti-". The score ends with a double bar line and a small number 58 at the bottom.

Abb. I.22. *Leucippo* (Mus.2477-F-49), Bd. 1, S.58 : J. G. **Haußstädler**, 1747 (1999 als „Disciple of Kremmler“ bezeichnet).



Abb. I.23. *Il Natal di Giove* (Mus.2477-F-58), S. 109: J. G. Haußstädler, 1749/50.

Con Voi
Allegro
Sì, sì palese palese il tuo pensier il tuo pensier
Sia palese palese il tuo pensier il tuo pensier

124

Abb. I.24. *Egeria* (Mus.2477-F-94), S.124: J. G. Haußstädler, nach 1764 (?).

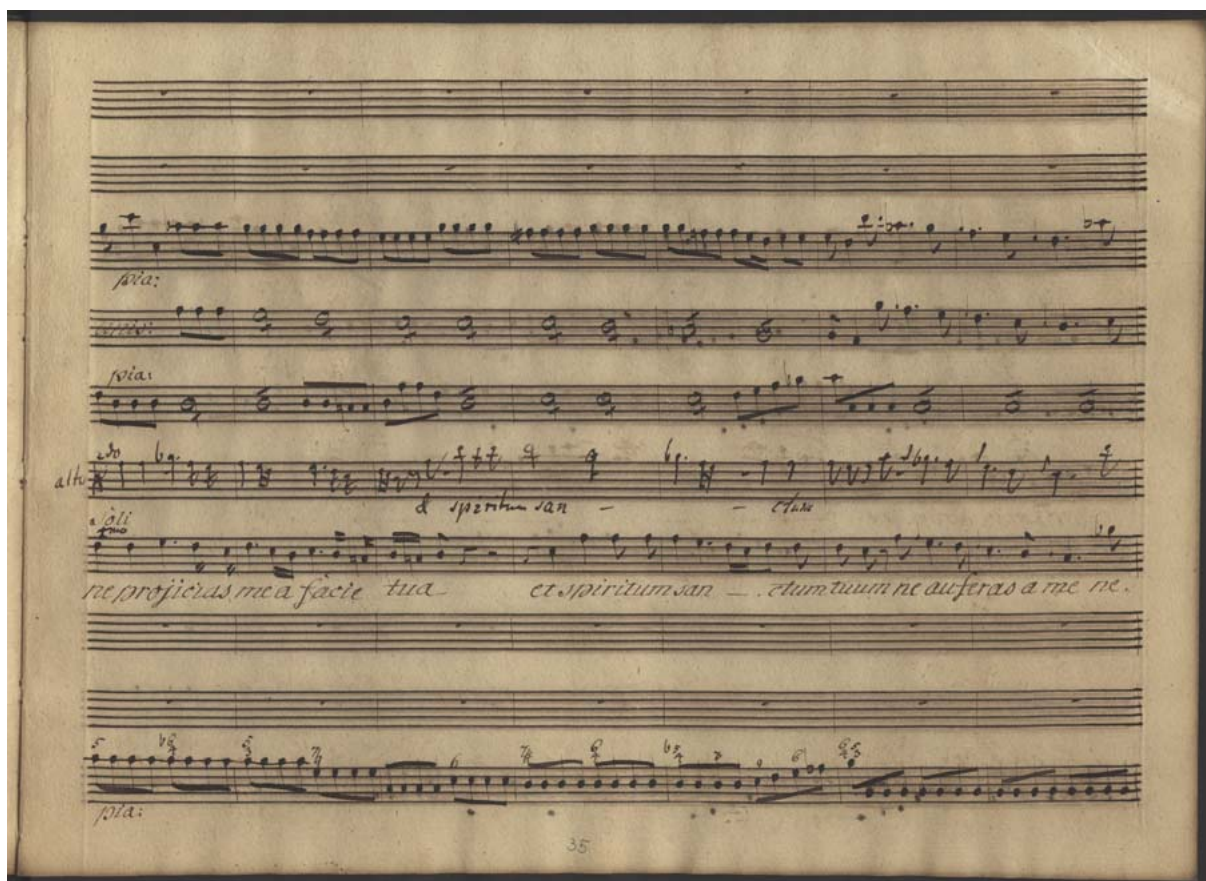


Abb. I.25. *Miserere in d* (Mus.2477-D-39), S. 35: C. G. Uhle, hinzugefügte Vokalstimme von J. G. Schürer, nach 1751 (?).

Abb. I.26. *[Endimione]* (Mus.2477-F-117), S. 58: C.G. Uhle, Warschau 1758.



Abb. I.27. *Nitteti* (Mus.2477-F-87), Bd. 2, S. 113: C. G. Uhle und ein in Warschau wirkender Italiener, Warschau, um 1759.

Abb. I.28. *[La Scusa]* (Mus.2477-J-6,1), S. 16: Peter August, ca.1760–1765.



Abb. I.29. [La Scusa] (Mus.2477-J-6,1), S. 17: **Peter August**, ca.1760–1765.

Abb. I.30. Motetto „Splendet in coelo” (Mus.2477-E-33,1): **Kremmler II**, um 1757?



Abb. I.31. *Miserere in d* (Mus.2477-D-30), S. 27: **Krenmler II**, um 1763 (1999 als „Copyist x 1“ bezeichnet).

Kyrie. Soprano K₂

Tempo giusto e comodo 3/2 *ff.*

Ky. ri. e

Ky. ri. e e leison, e. le. i.

son, e. le. i son, ele. i son, ele. i. son,

e. leison, e. leison, ele. i son, elei.

son, Kyrie ele. i son, ele. i son elei.

son, e. le. i son ele.

ison. Kyrie

Kyrie ele. i son, Kyri.

e, e. leison, eleison ele. i son,

e le. i son e. leison e. le. i.

son, ele. i. son, e. le. i.

son, ele. i. son, e. le. i.

Mus. 2477-D-48,1

19

43

Abb. I.32. *Missa in g*, Stimmen zum Kyrie (Mus.2477-D-48,1), S rip.: **Kremmler II**, 1783 (1999 als „Copyist x 3“ bezeichnet). – Siehe zu derselben Signatur Abb. I.20., I.35. und I.36.

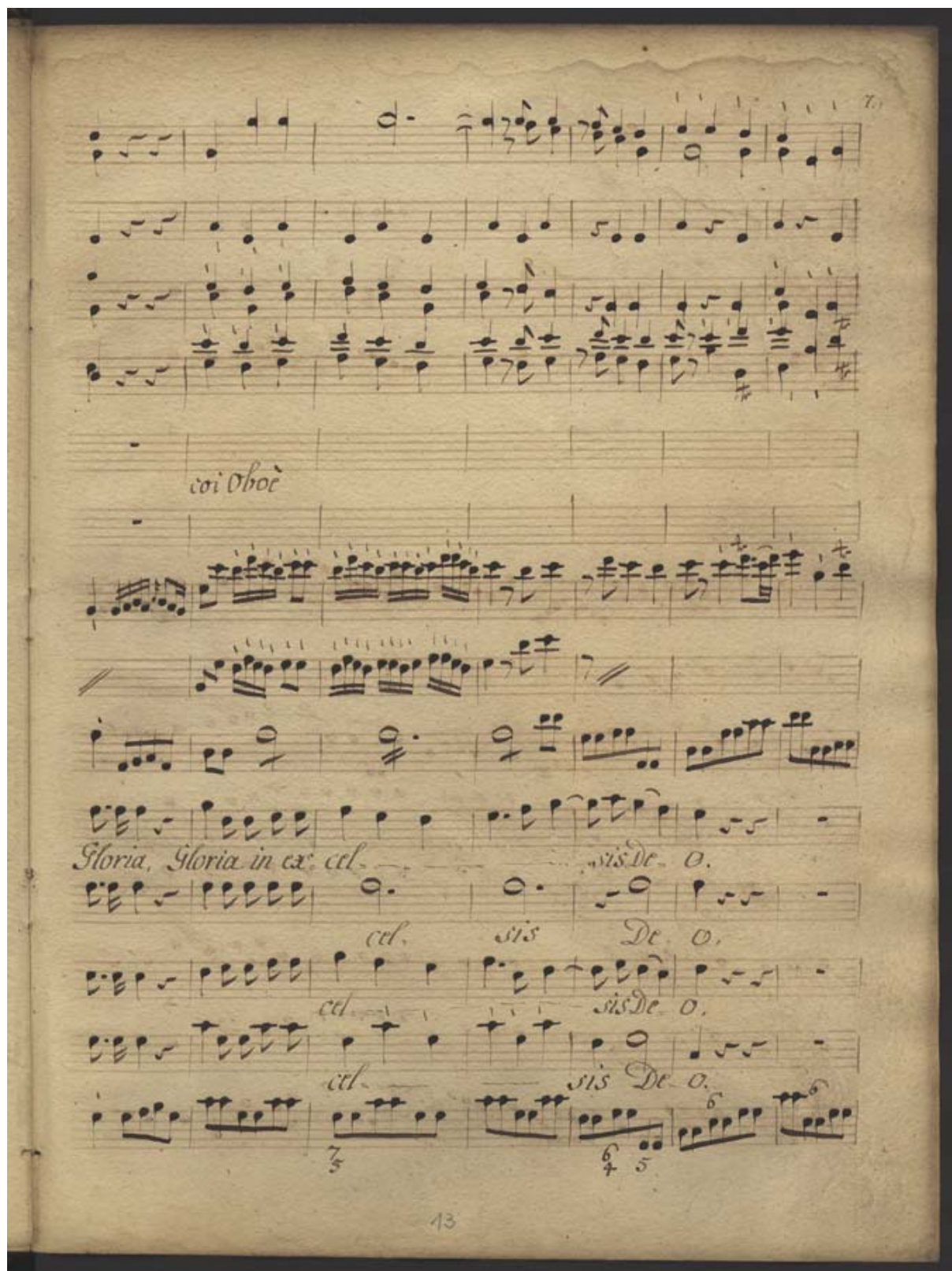


Abb. I.33. *Missa in Es* (Mus.2477-D-1), S.13: C. F. **Funke**, um 1780. (Weitere Schriftproben in *Hasse-Studien* 4, S. 64ff: „Catalogo della Musica di Chiesa, composta di Giov.Adolfo Hasse...”).

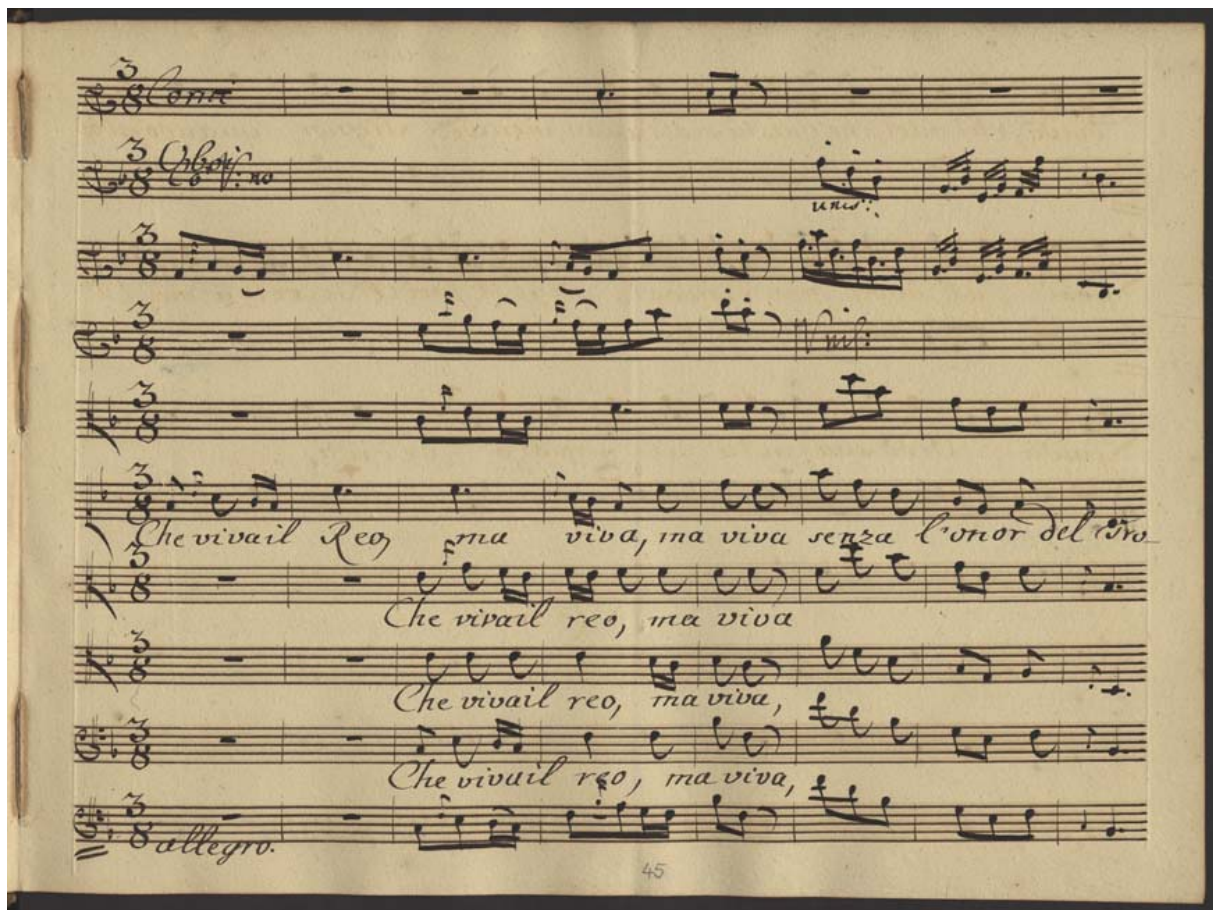


Abb. I.34. *La Spartana generosa* (Mus.2477-F-48), Bd. 1, S. 45: C. G. **Dachselt**, 18.3q (1999 als "Copyist x 2" bezeichnet).

Kyrie. Violino I.^{mo}

Tempo giusto e comodo. staccato

72

Abb. I.35. *Missa in g*, Stimmen zum Kyrie (Mus.2477-D-48,1), vl 1 (S.“72“):
C. G. **Dachselt**, 1783. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.20., I.32. und I.36.

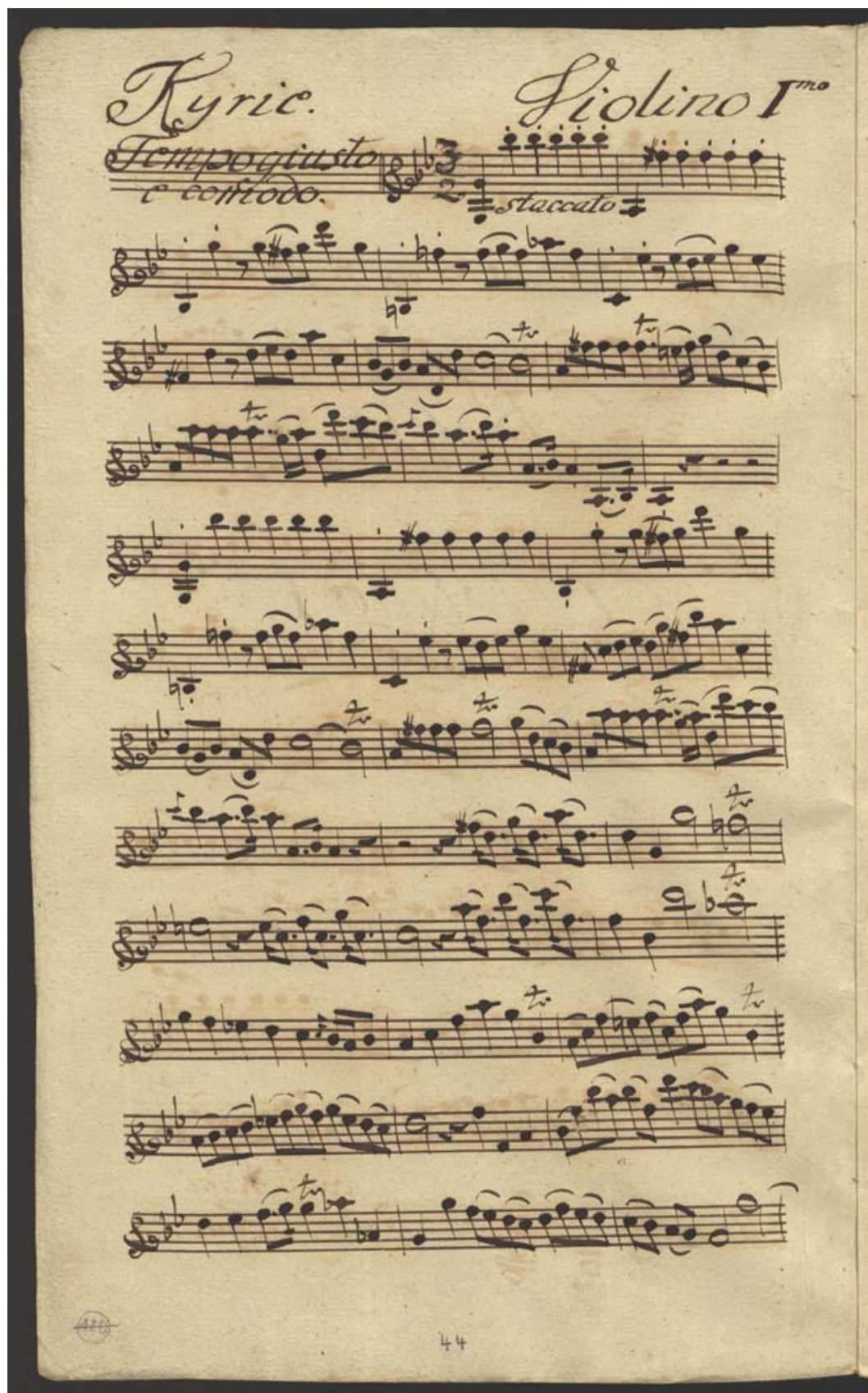


Abb. I.36. *Missa in g*, Stimmen zum Kyrie (Mus.2477-D-48,1), vl 1 (S. „44“): J. Schlettner, 1783 (1999 als „Copyist x 4“ bezeichnet). – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.20., I.32. und I.35.



Abb. I.37. Artaserse (Mus.2477-F-2), Bd. 3, S. 40: Copyist x 5, 18.3q.

Quartetto I. Del sig. Gio. Adol. Hasse detto il Sassone.

Corni
Oboi
Violini
Viola
Violoncelli Soli
Andante
ma non troppo.

Mus. 2477-F-110,1

Abb. I.38. Quartetto aus Alcide al bivio (Mus.2477-F-110,1), S.1: ein Wiener Schreiber, Zusätze von Hasse, um 1760.

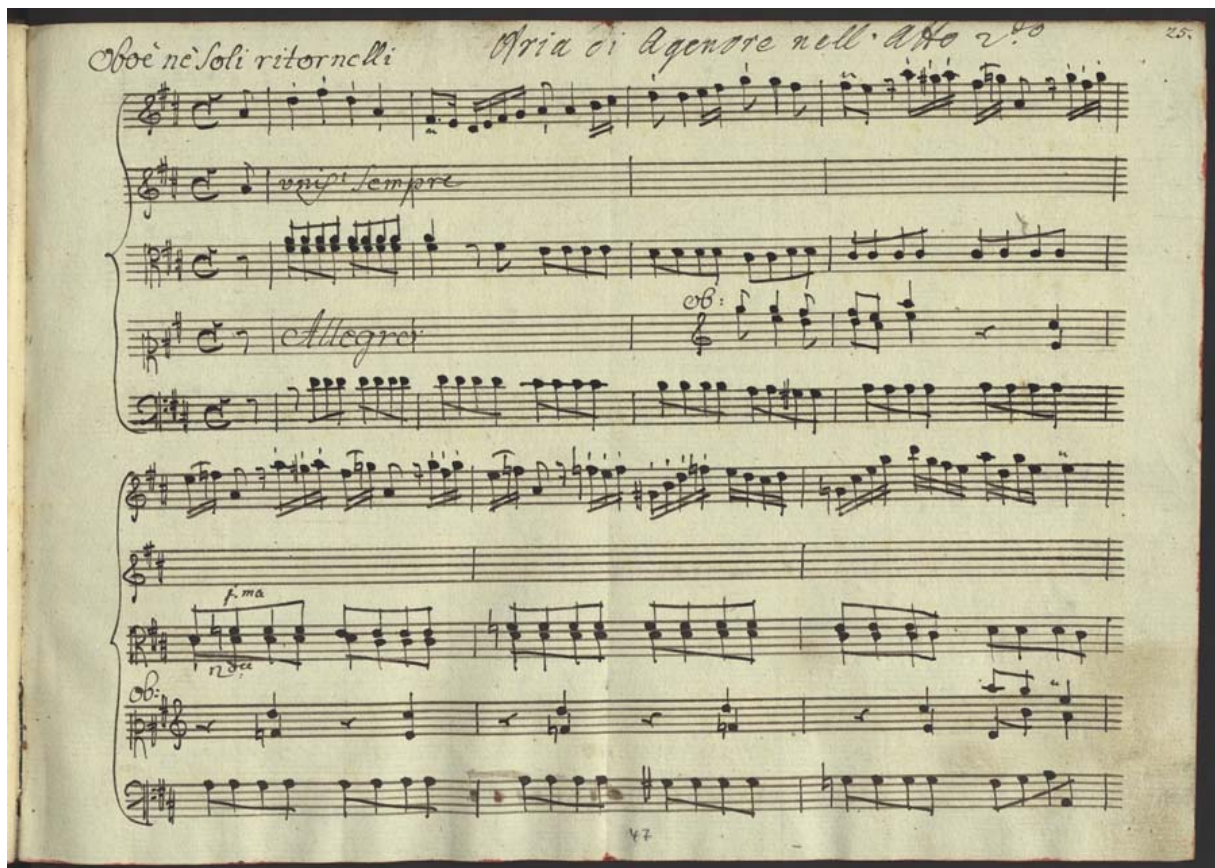


Abb. I.39. *Il Re pastore* (Mus.2477-F-82), Bd. 2, S. 47: ein anderer **Wiener Schreiber**, dazu ebenfalls Zusätze von **Hasse**, 1762.

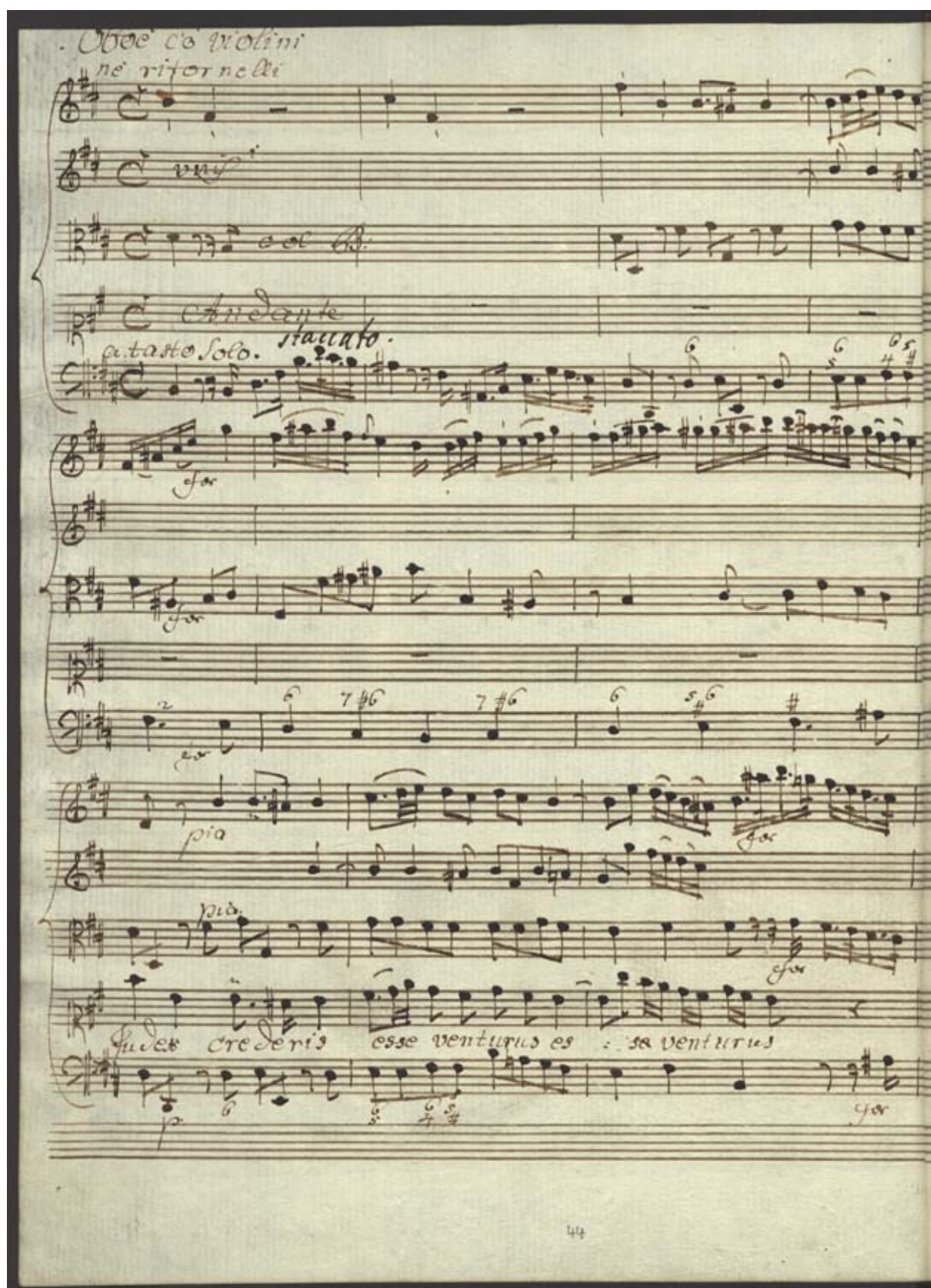


Abb. I.40. *Te Deum* in D³ (Mus. 2477-D-32), S. 44: der zweite **Wiener Schreiber**, ebenfalls von **Hasse** ergänzt.



Abb. I.41. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 3. Seite einer vl 1-Stimme: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. 42–44.

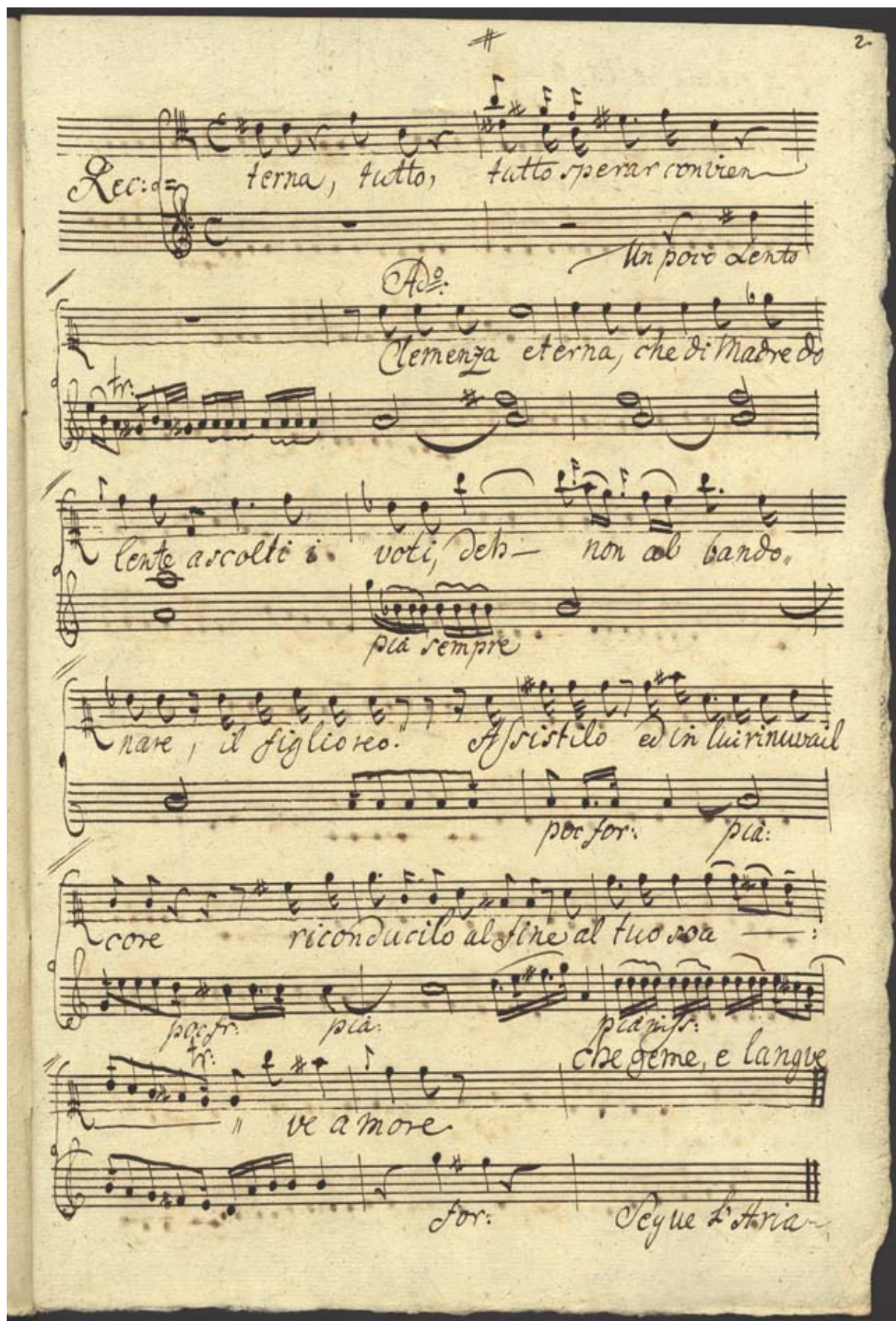


Abb. I.42. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 3. Seite einer anderen vl 1-Stimme: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. 41, 43 und 44.

Introduzione Basso.

*Alligro non troppo per
ma con molto spirito*

The manuscript features a single melodic line for bassoon on ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often grouped in beams. There are several trills and grace notes throughout the piece. Dynamic markings include 'più.' at the beginning and 'For.' later on. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The paper shows signs of age, including some staining and wear along the edges.

più. For.

Rec. tacet.

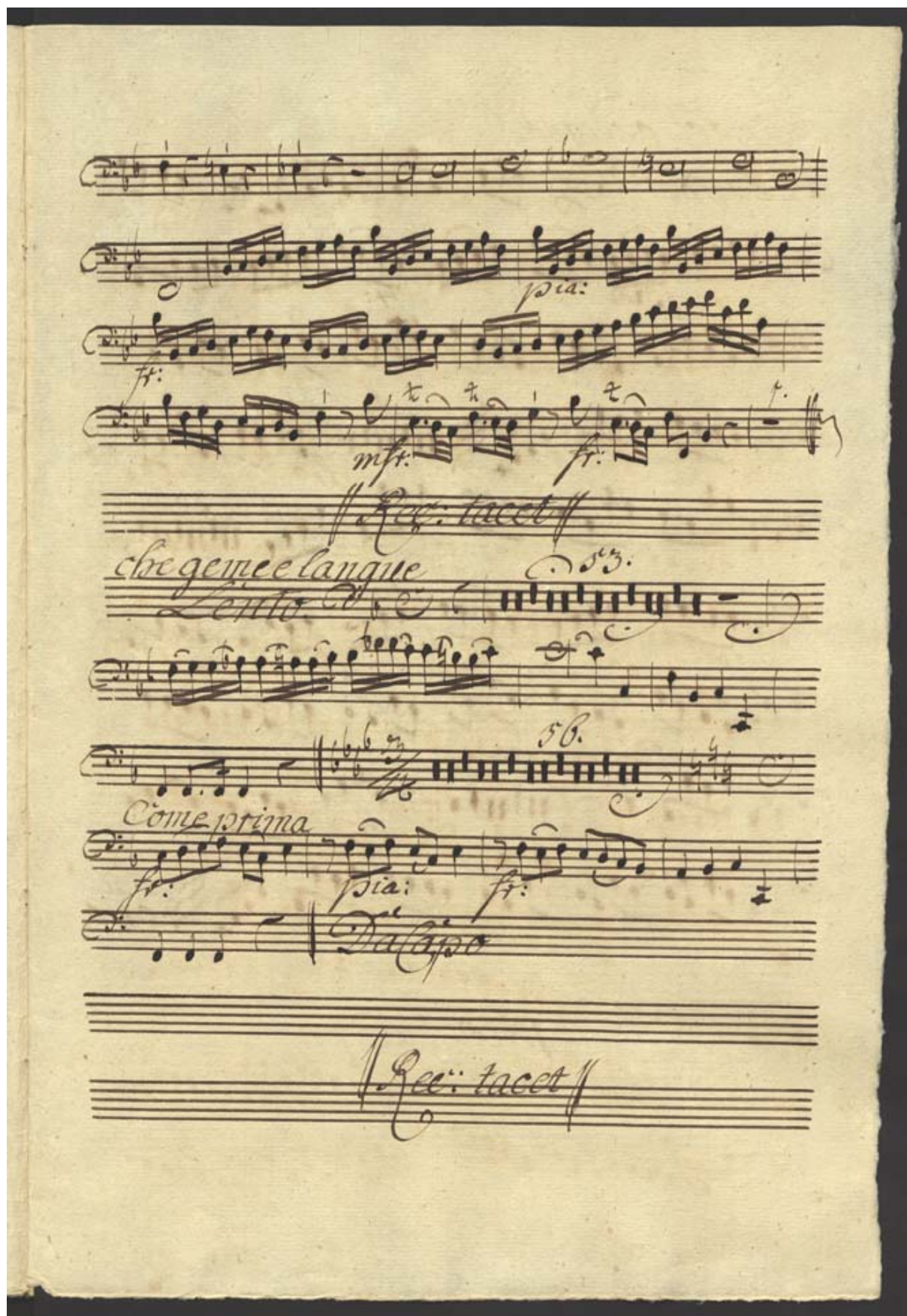


Abb. I.44. *La Conversione di Sant'Agostino*, Stimmen (Mus.2477-D-21a), 3. Seite der Stimme fag 2: ein **Warschauer Schreiber**, nach 1750. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.42 bis I.43.



Abb. I.45. *Endimione* (Mus.2477-F-117): ein Warschauer Schreiber, 1758. – Siehe zu derselben Signatur auch Abb. I.26.)

Abb. I.46. *Il Cantico di tre fanciulli* (Mus.2477-D-9); Bd. 1, S. 33: Hassen venezianischer Hauptnotist der späten Jahre, hier gegen 1780.



Abb. I.47. aus *Demetrio* (Mus.2477-F-501), a) S. 1, obere Seitenhälfte (Aria): J. S. **Opitz**, wohl Dresden, um 1740, b) S. 4, untere Seitenhälfte (Rezitativ): J. S. **Opitz**, Grimma, um 1750.

Aria Violino 1.

Aria 18.

Min laß dein Zien,

min laß dein Zien - on süßer - rosmann, kein Zien, kein Zien!

Aria 21.

Canto

was nimmst du für ein was nimmst du

minim Zien, was nimmst du minim Zien, o was nimmst du

exhilarant Zien was nimmst du minim Zien! da minim Zien

loßer labst - da minim folloßer labst,

da minim folloßer labst - da minim folloßer labst, da minim folloßer labst,

da minim folloßer labst, da minim folloßer labst, da minim folloßer labst,

Abb. I.48. Cantate Auf Ostern (Mus.2477-E-502), Staffelaufnahme mehrerer Stimmen von J. S. Opitz, Grimma, um oder nach 1750.

Die Einbände der Hasse-Musikhandschriften (Zusatz 2009)

Aus dem Besitz der Königin Maria Josepha:



Abb. I.49. Partitur des Oratorio *Le Virtù al pie della croce*, 1737 (Mus.2477-D-12). Mit zwei Rückenschildchen.



Abb. I.50. Vorsatz und Schnitt der Partitur Mus.2477-D-12.

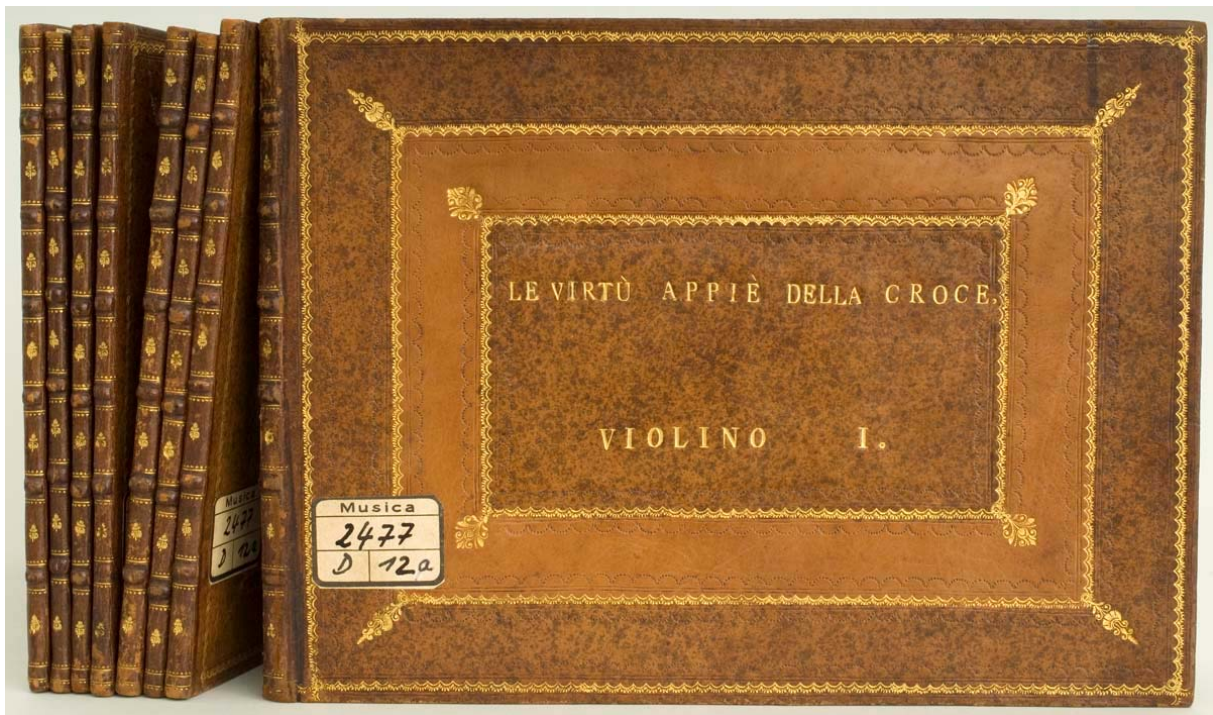
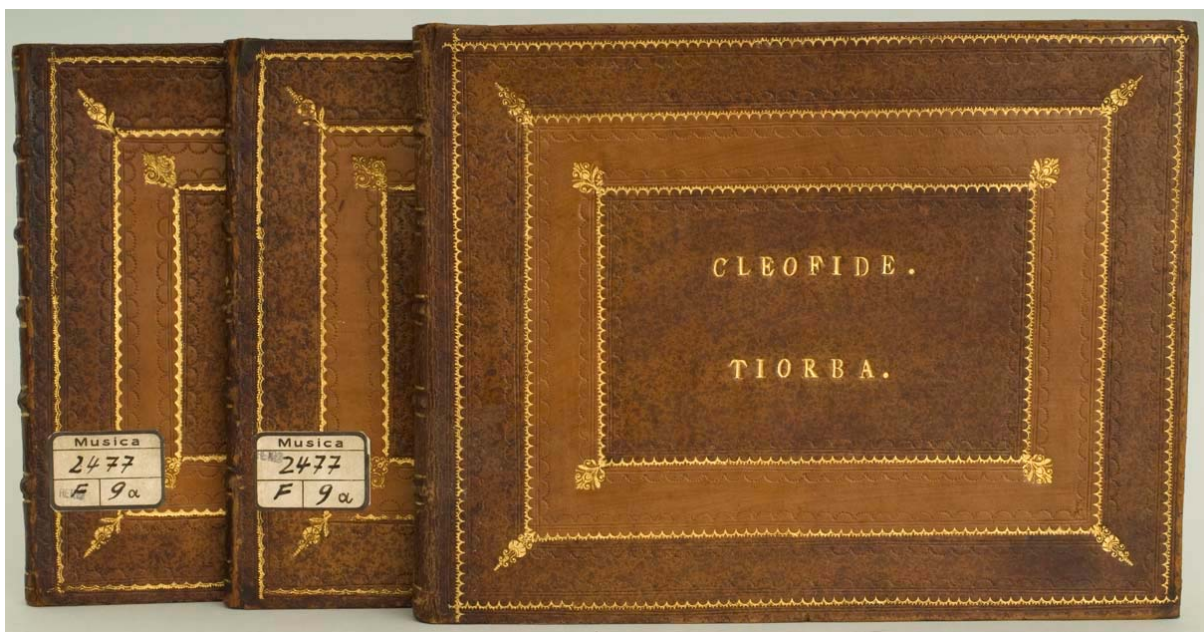
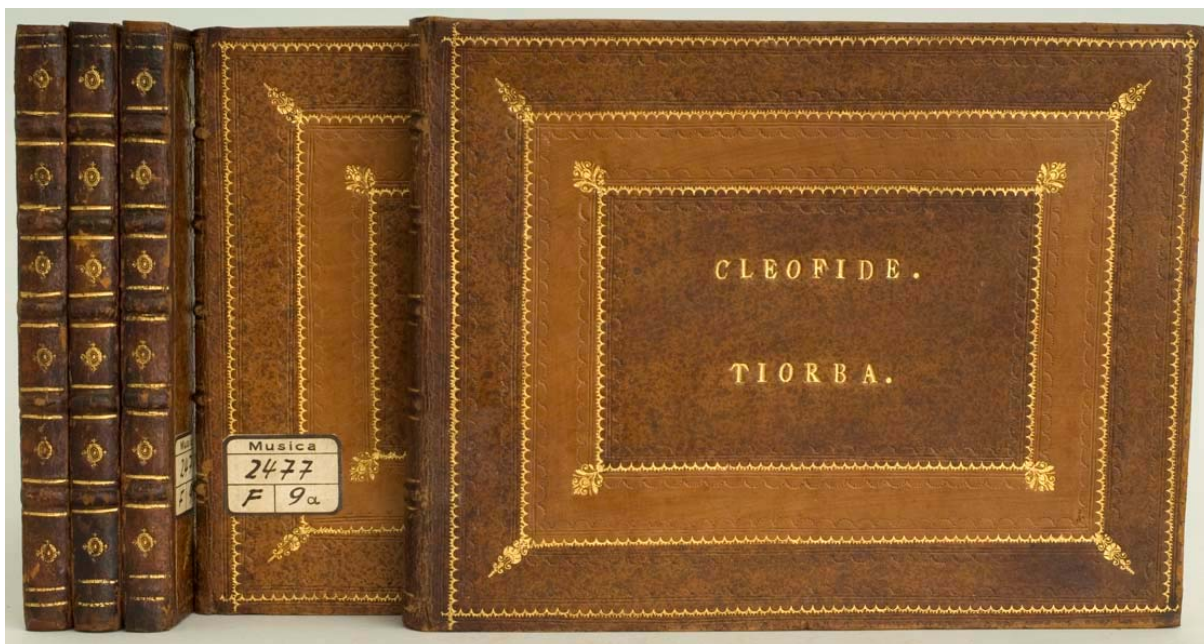


Abb. I.51. Eine Stimme zum Oratorium *Le Virtù al pie della croce*, 1737 (Mus.2477-D-12a), “Intarsien”-Lederbände mit Titel in Goldprägung.



Abb. I.52. Vorsatz und Schnitt der Stimme *tioraba* von *Cleofide*, 1731 (Mus.2477-F-9a).



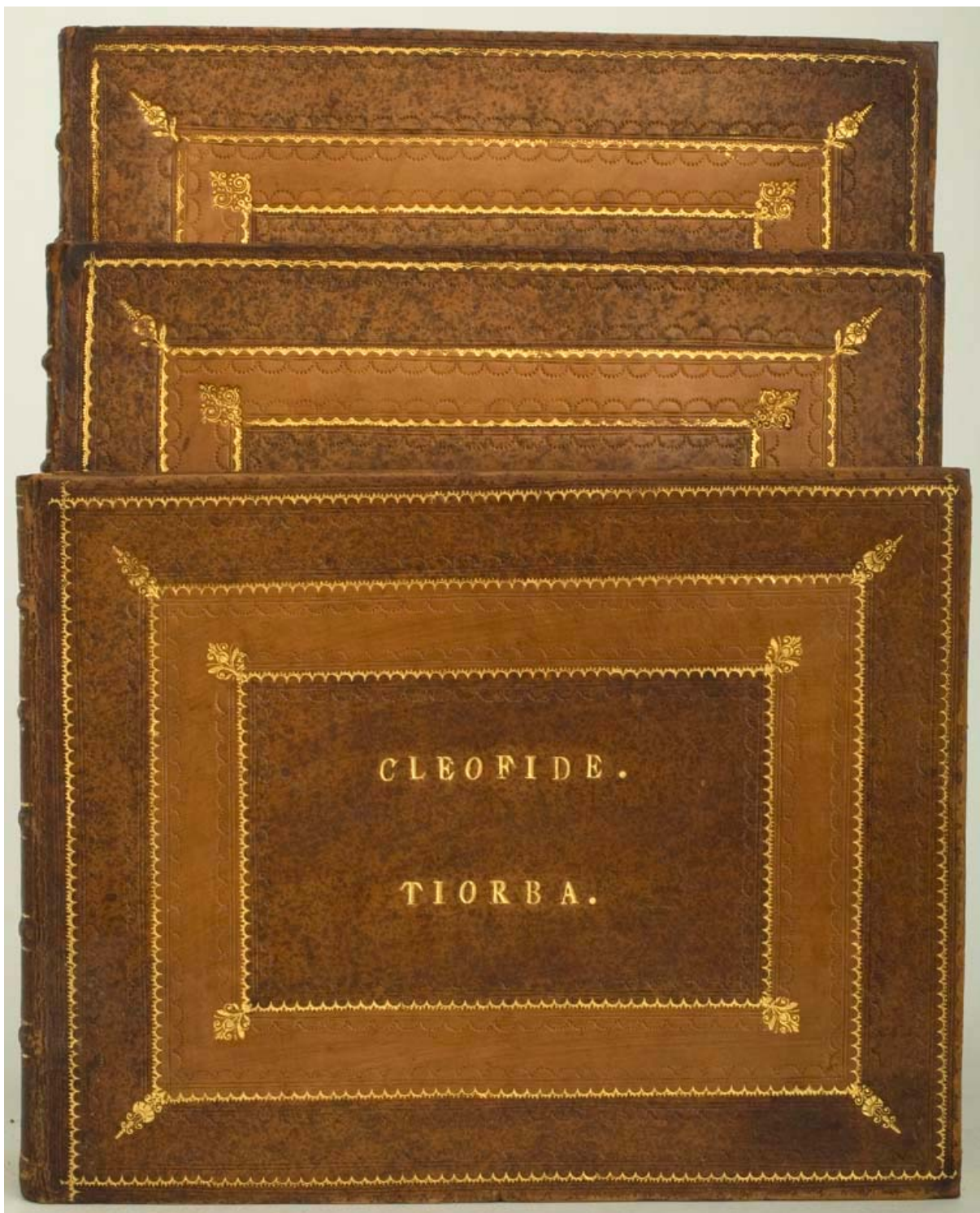


Abb. I.53. Orchesterstimmen zum *Dramma per musica Cleofide*, 1731 (Mus.2477-F-9a), Staffelaufnahme der “Intarsien”-Lederbände.

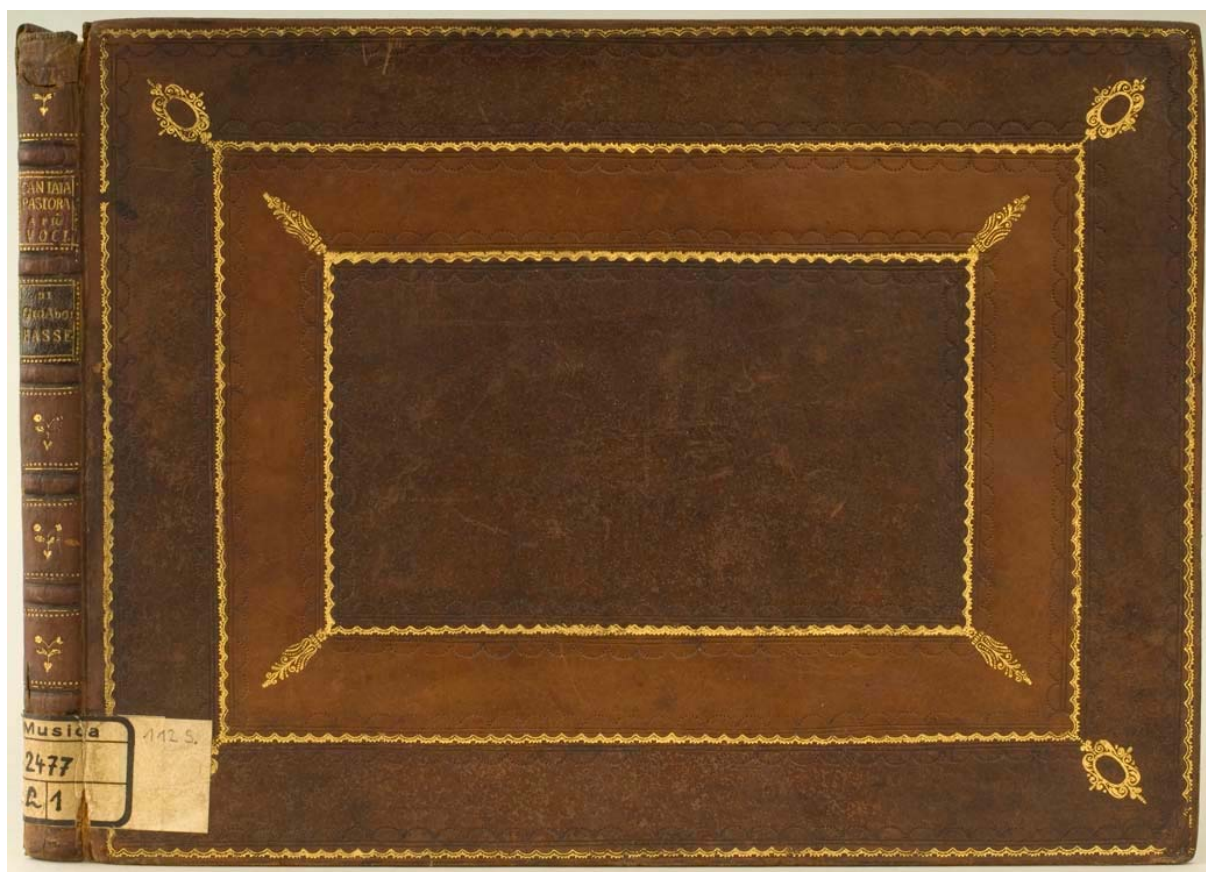


Abb. I.54. Partitur der *Cantata pastorale*, 1734 (Mus.2477-L-1). “Intarsien”-Lederband.

Spätere Versorgung ungebunden gebliebener Stimmen (nach 1763):

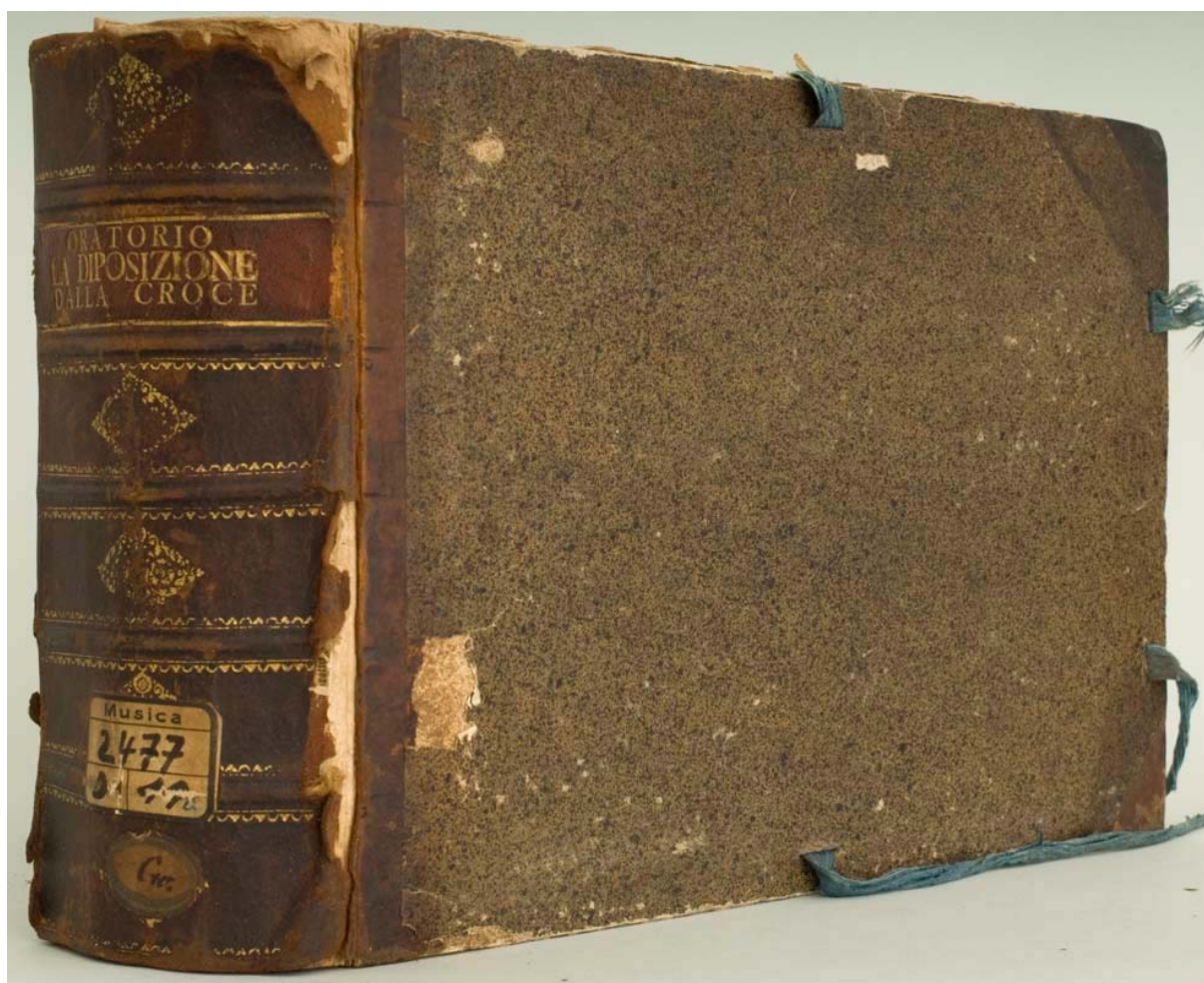


Abb. I.55. Bindemappe für die Orchesterstimmen zu *La Deposizione della croce*, 1744 (Mus.2477-D-19a): Halbleder und mit Kiebitzpapier bezogene Pappdeckel, Rückentitel)

Aus dem Warschauer Besitz des Königs August III.

(mit Ausnahme von Mus.2477-F-85b und Mus.2477-E-37,2 wohl ungeheftet bzw. ohne Umschlag nach Dresden gekommen):

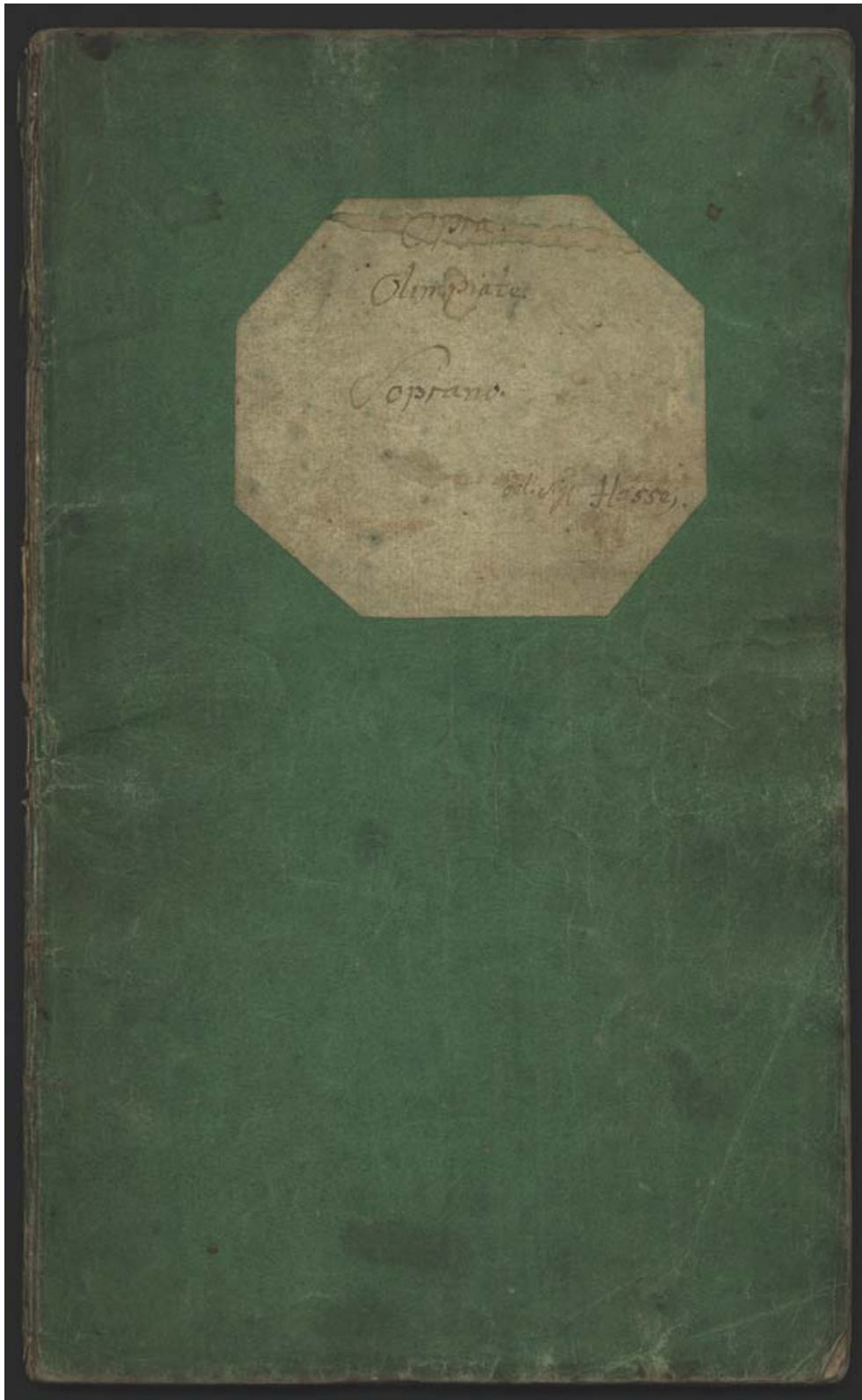


Abb. I.56. Orchesterstimmen zu *Olimpiade*, Warschau 1761 (Mus.2477-F-85b): Broschuren aus grünem Kleisterpapier mit Warschauer Etikettenbeschriftung.

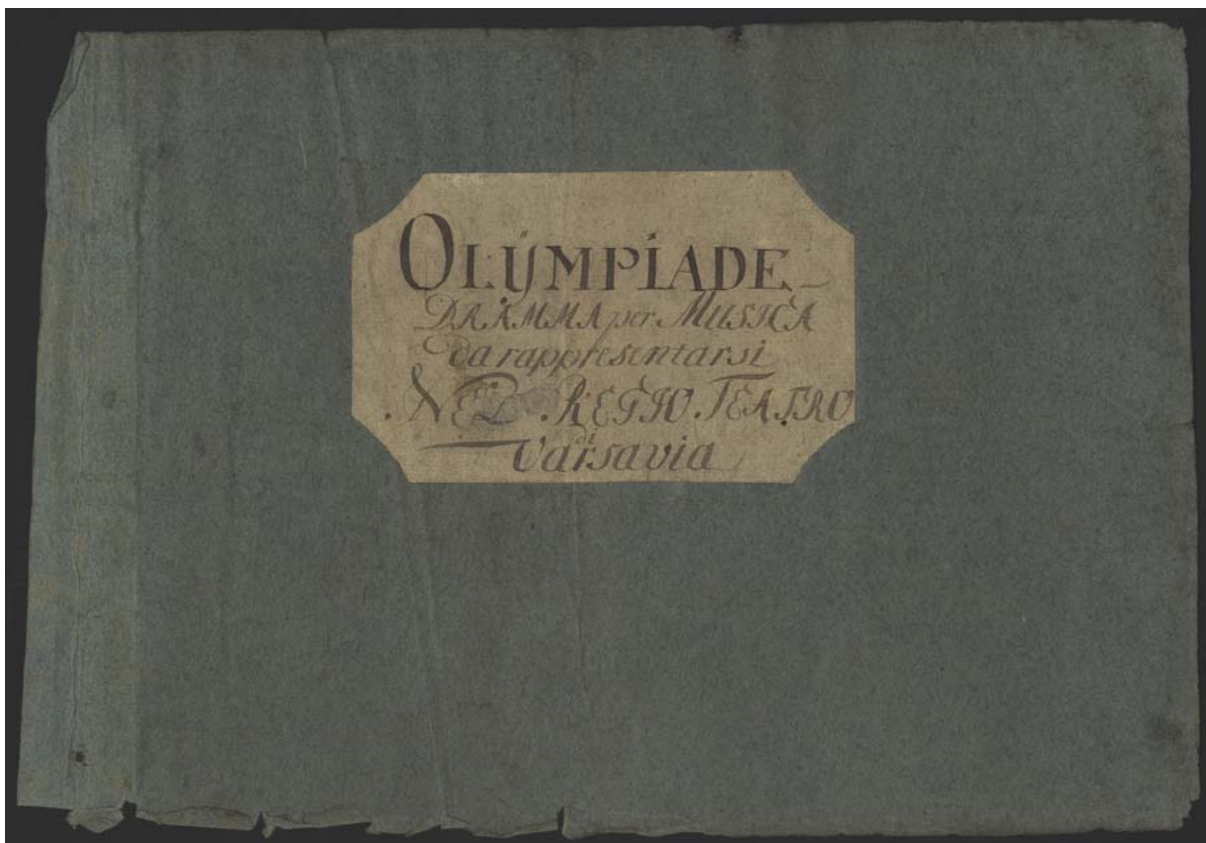


Abb. I.57. Partitur der *Olimpiade*, Warschau 1761 (Mus.2477-F-84): hellblaues Schutzblatt mit Etikett von Bd. 1.



Abb. I.58. Orchesterstimmen zu *Zenobia*, Warschau 1761 (Mus.2477-F-525): hellblaue Broschur mit Titeletiketten (Aufschrift von Uhle).

Nº 5

Motetto ex Belur.
Quando Jesus est in corde p.

Alto Solo.

Flauti & Ripieni

Oboi

Violini

Violetta

Organo.

del
Sg^{ro} Hasse.

Mus. 2477-E-37,2



1

Abb. I.59. Stimmensatz *Quando Jesus est in corde* (Mus.2477-E-37,2): heller Papierumschlag mit Titelaufschrift eines Warschauer Schreibers.

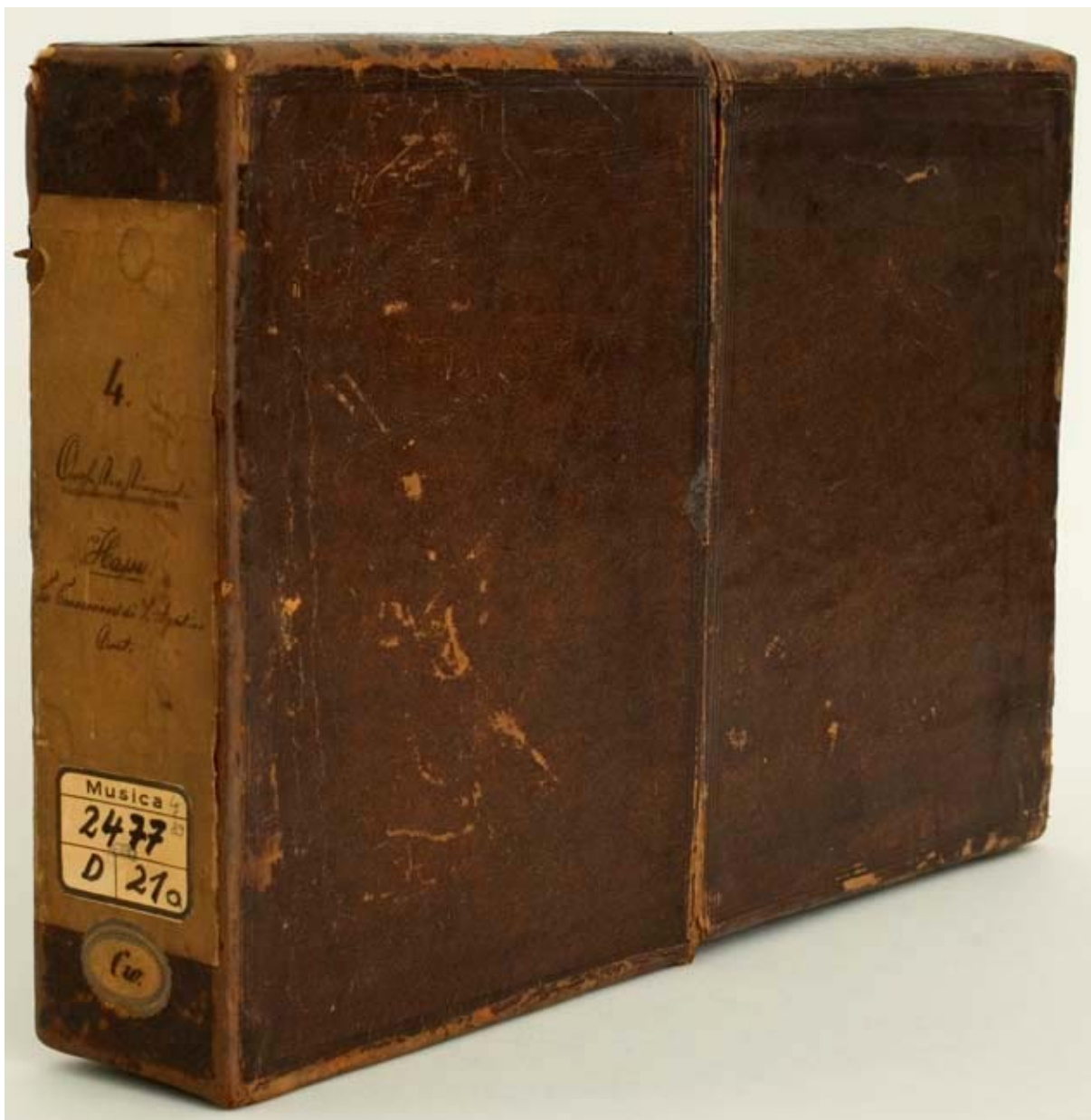


Abb. I.60. Steckfutteral für die Warschauer Stimmen zu *La Conversione di Sant'Agostino* (Mus.2477-D-21a): Ganzlederbezug Dresden, nach 1763; aufgeklebtes Titelschildchen beschriftet von A. B. Fürstenau.

Aus der Münchner Sammlung der Maria Antonia Walpurgis:



Abb. I.61. Münchner Partitur zu *Siroe* (1733? – Mus.2477-F-16): 3 Bände in braunem Ganzleder mit Blindprägung; hohes Querformat. Abgebildet: Bd.2.

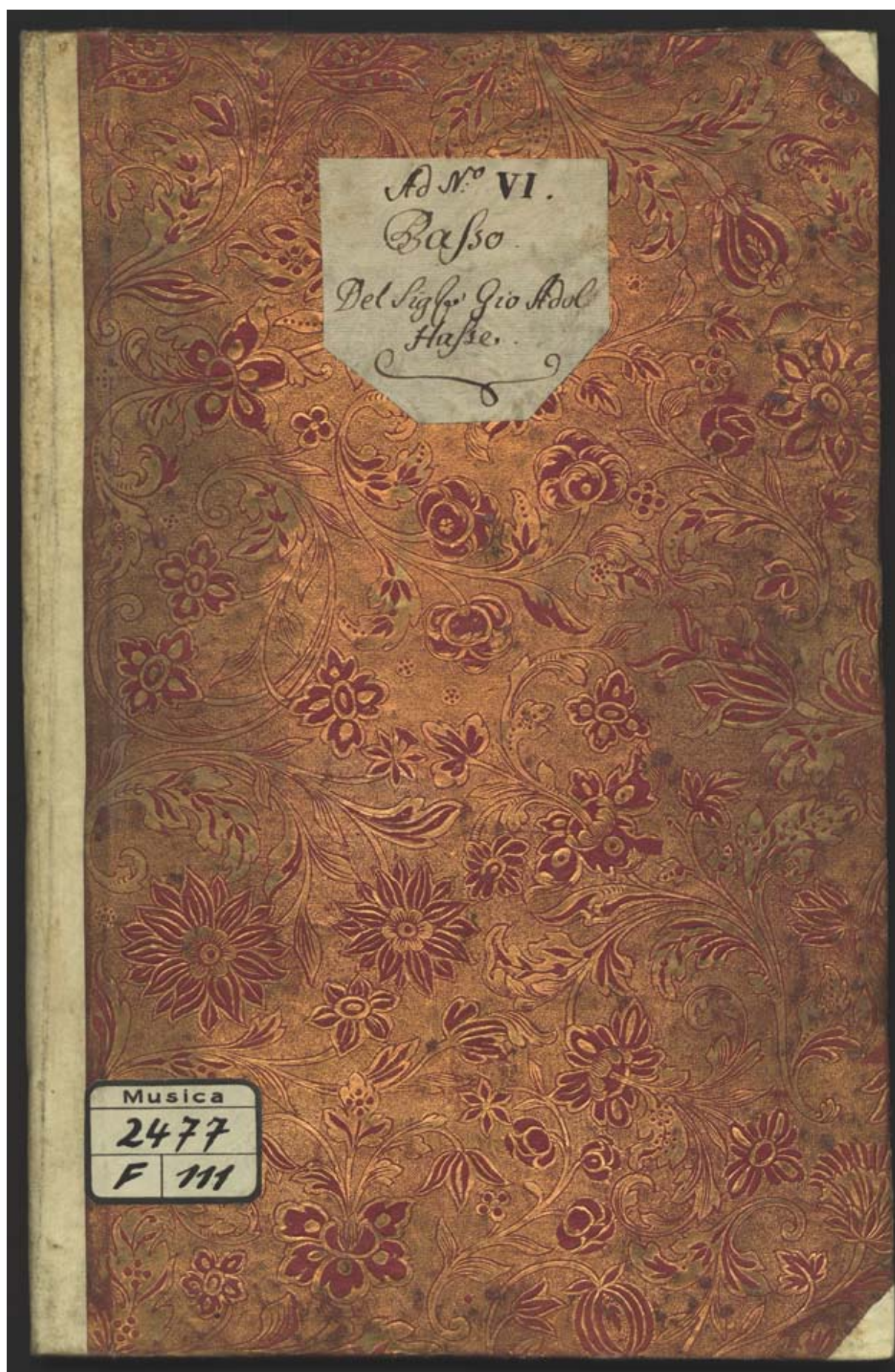


Abb. I.62. Hasse-Arien-Sammlung aus München (Mus.2477-F-111): Stimmen in Halbpergament, Deckel mit rot-grün-goldenem Brokatpapier bezogen.

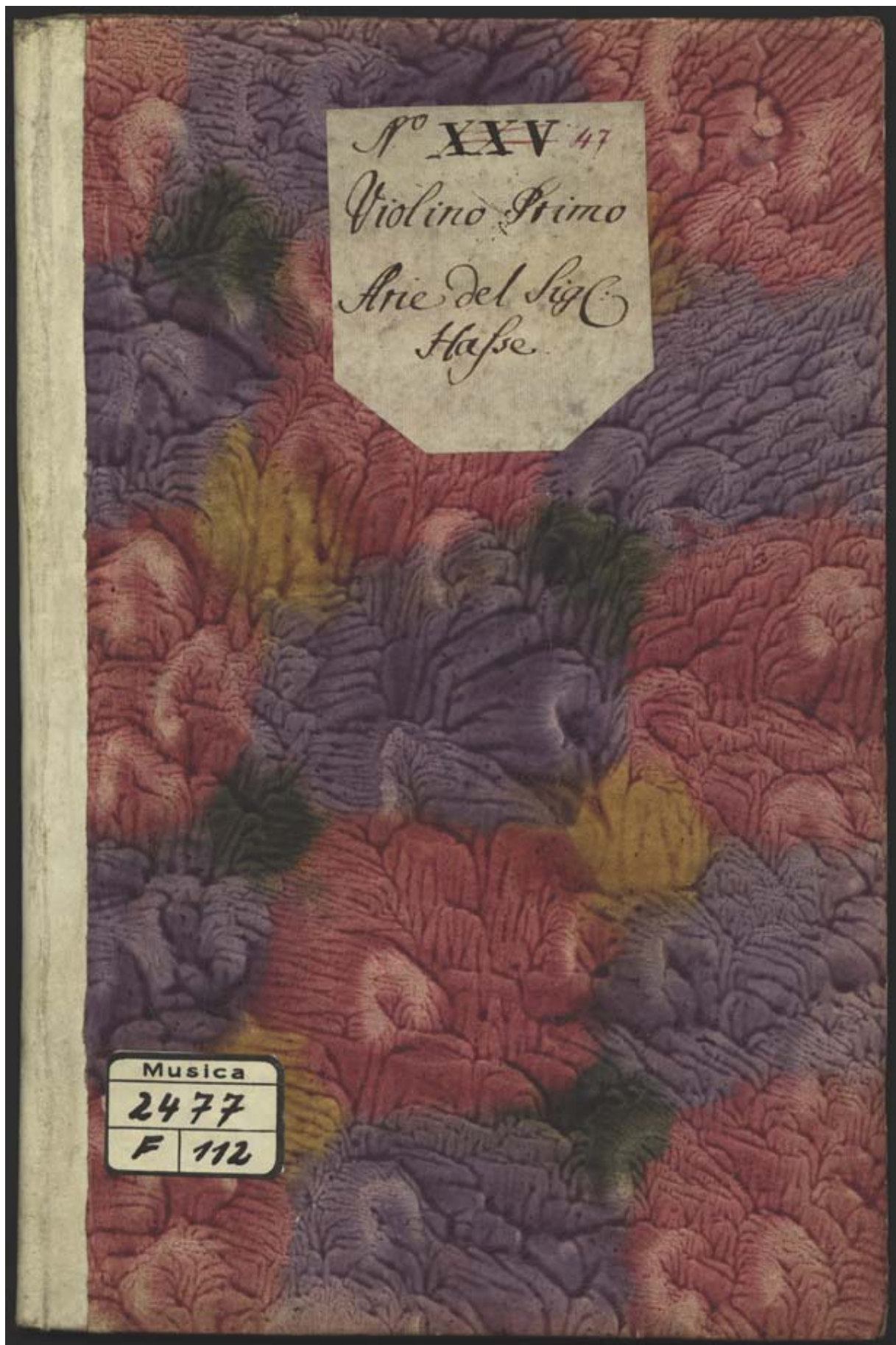


Abb. I.63. Hasse-Arien-Sammlung aus München (Mus.2477-F-112): Stimmen in Halbpergament, Deckel mit Buntpapier bezogen.

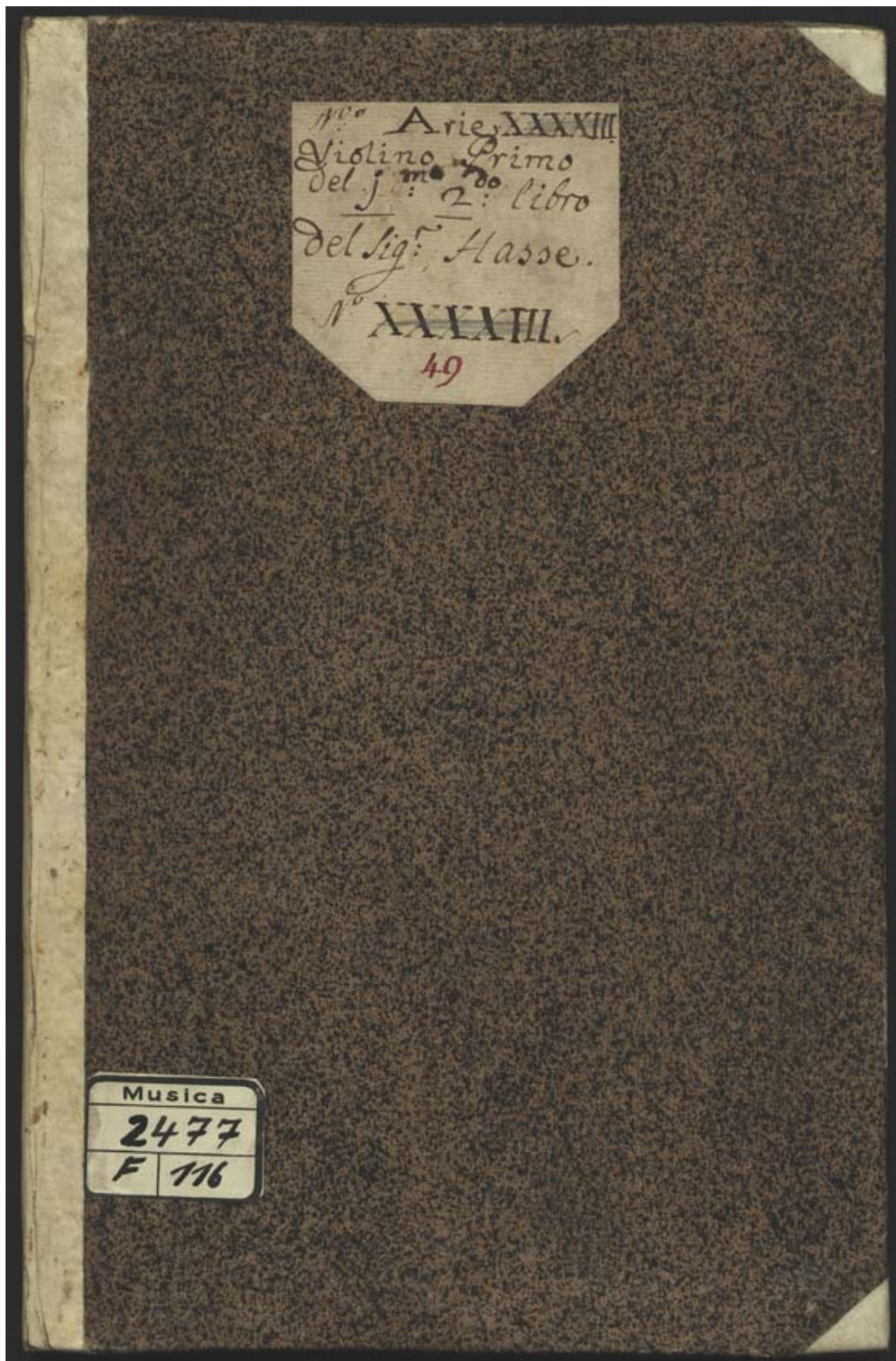


Abb. I.64. Hasse-Arien-Sammlung aus München (Mus.2477-F-116): Stimmen in Halbpergament, Deckel mit Kiebitzpapier bezogen; mit Zusätzen von Kremmler I zur ursprünglichen Etikett-Beschriftung.

Dresdner Repräsentationsbände der Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis:



Abb. I.65. Cantaten *Grande Augusto* und *Che ti dirò regina* (Mus.2477-J-3), von der Prinzessin gedichtet und von Hasse komponiert 1747; Pracht-Lederband ca.1748 mit Monogrammwappen und Rückenverzierung.



Abb. I.66. Partitur zu *Leucippo*, 1747 (Mus.2477-F-49), Pracht-Lederband mit goldenem Schabrackenrahmen, um 1748.



Abb. I.67. Vorsatz und Schnitt der Partitur Mus.2477-D-49.



Abb. I.68. *Solfeggi* (Mus.2477-K-500), der Prinzessin vom Autor zugewidmet 1747 oder ab 1752 (nach Porporas Weggang). – Ganzlederband mit geätzter Oberfläche und Kantenvergoldung.



Abb. I.69. Partitur zu *Il Re pastore*, 1755 (Mus.2477-F-81): Bd. 1 von drei Ganzleder-Bänden mit Goldbordüre und Goldschnitt.



Abb. I.70. Partitur zu *Il Re pastore*, 1755 (Mus.2477-F-81), Vorsatz (großes Pfauenmuster)

***Dresdner Gebrauchsstimmen der Kurprinzessin, Kurfürstin und Kurfürstin-Witwe
Maria Antonia Walpurgis:***

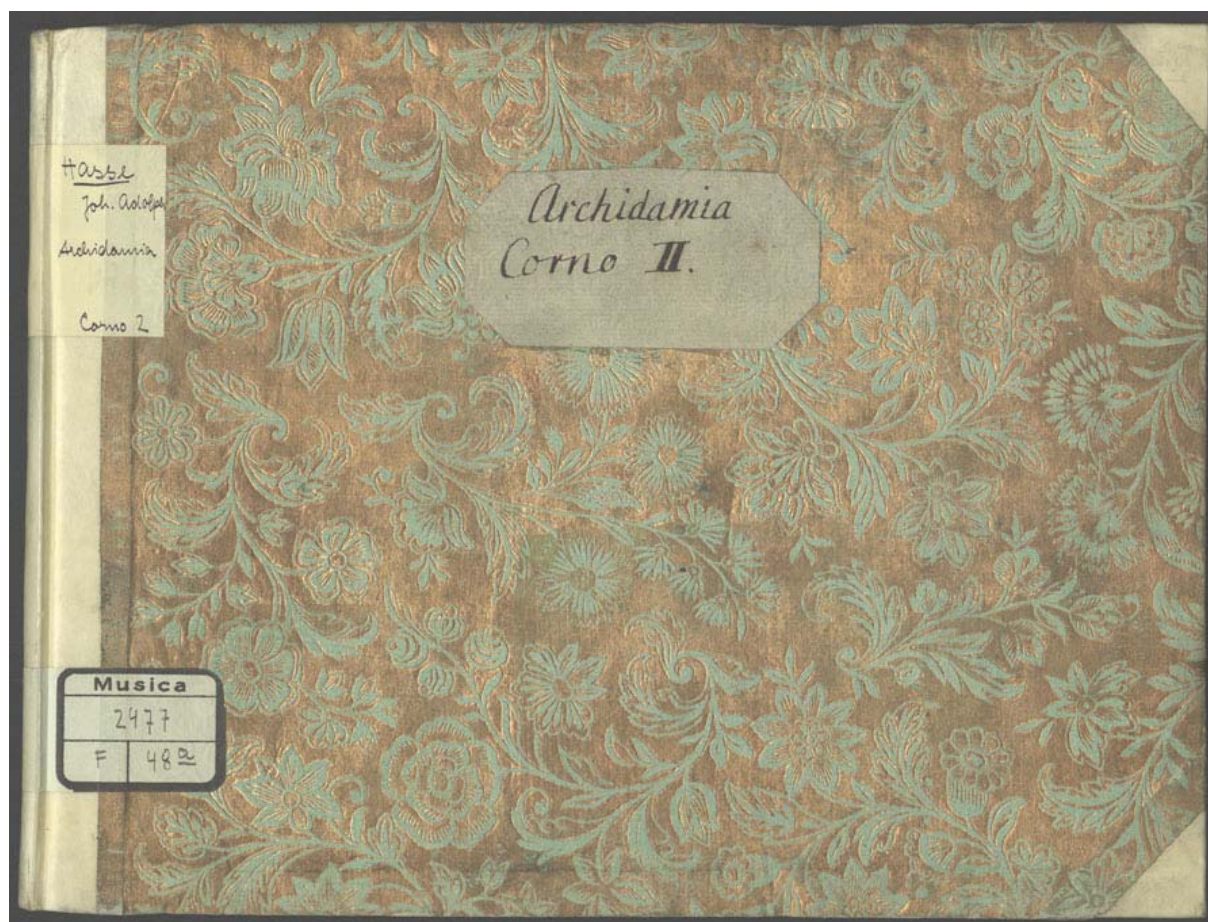


Abb. I.71. Stimmensatz zur *Spartana generosa* von 1747 (Mus.2477-F-48a), geschrieben von Kremmler I und gebunden ca.1752–1755(?): Halbpergament zu Goldprägedruckpapier auf Pappdeckeln, Etiketten von Peter August beschriftet.



Abb. I.72. Stimmensatz zu *Demofoonte* von 1748 (Mus.2477-F-57a), geschrieben von Peter August und gebunden ab 1762 (?): Pappbände mit Schnecken-marmorpapier bezogen.

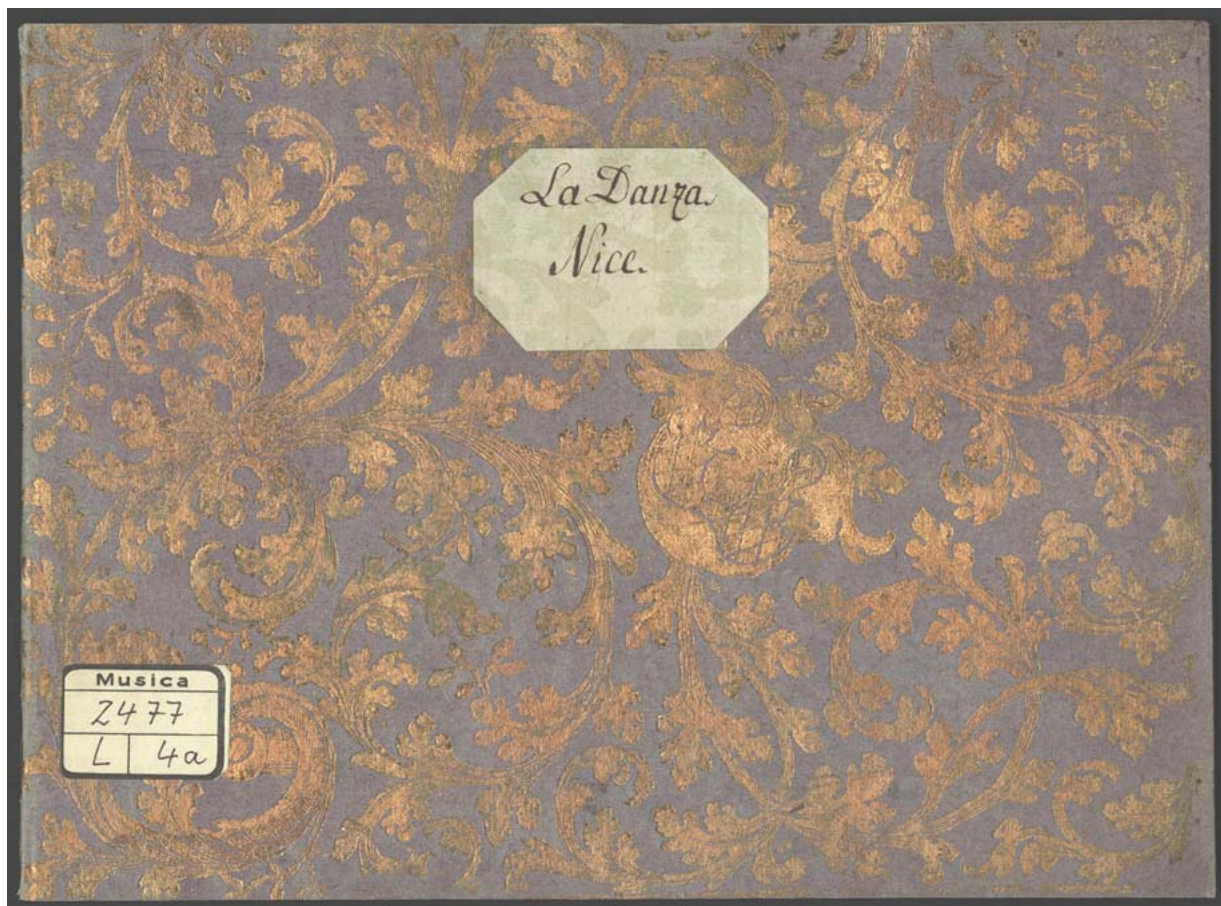


Abb. I.73. Stimmensatz zur Cantata *La Danza*, Wien 1775 (Mus.2477-L-4a): geschrieben von Peter August und in lila-goldenes Brokatpapier geheftet frühestens 1775.

Partiturenammlung Friedrich Augusts des Gerechten:

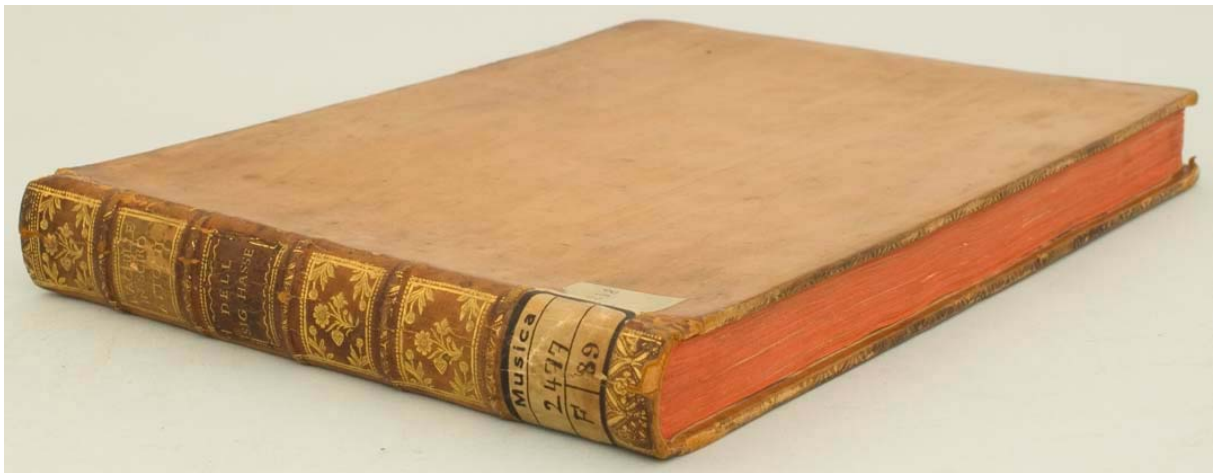


Abb. I.74. Partitur zu *Achille in Sciro*, Napoli 1759 (Mus.2477-F-89): drei hellbraune Kalblederbände mit Rotschnitt und je zwei Rückenschildchen, um 1770? – Bd. 2.



Abb. I.75. Partitur zu *Artemisia*, 1754 (Mus.2477-F-76): Einbände wie in Abb. I.74, dazu ein Vorsatz in der bei dieser Sammlung am häufigsten begegnenden Art.

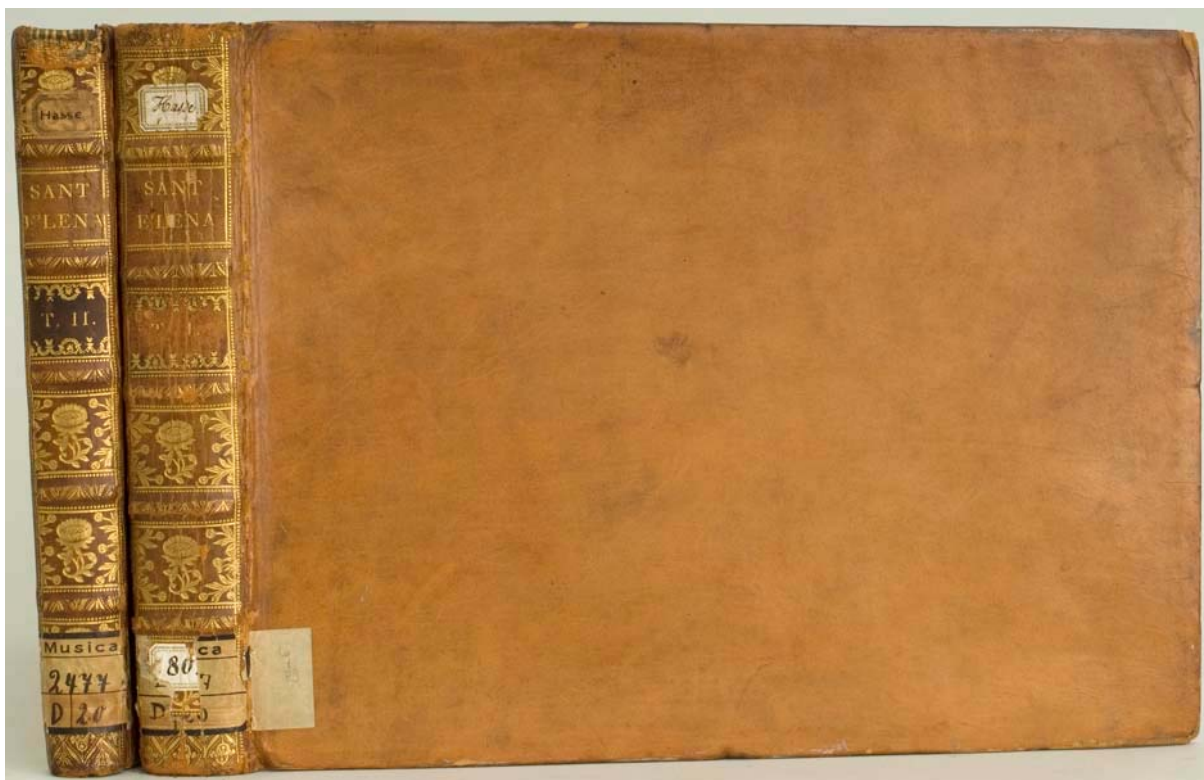


Abb. I.76. Partitur zu *Elena al calvario*, 1746 (Mus.2477-D-20): zwei Einbände ähnlich Abb. I.74 und I.75; um 1775?

Aufführungsmaterialien der Katholischen Hofkirche:

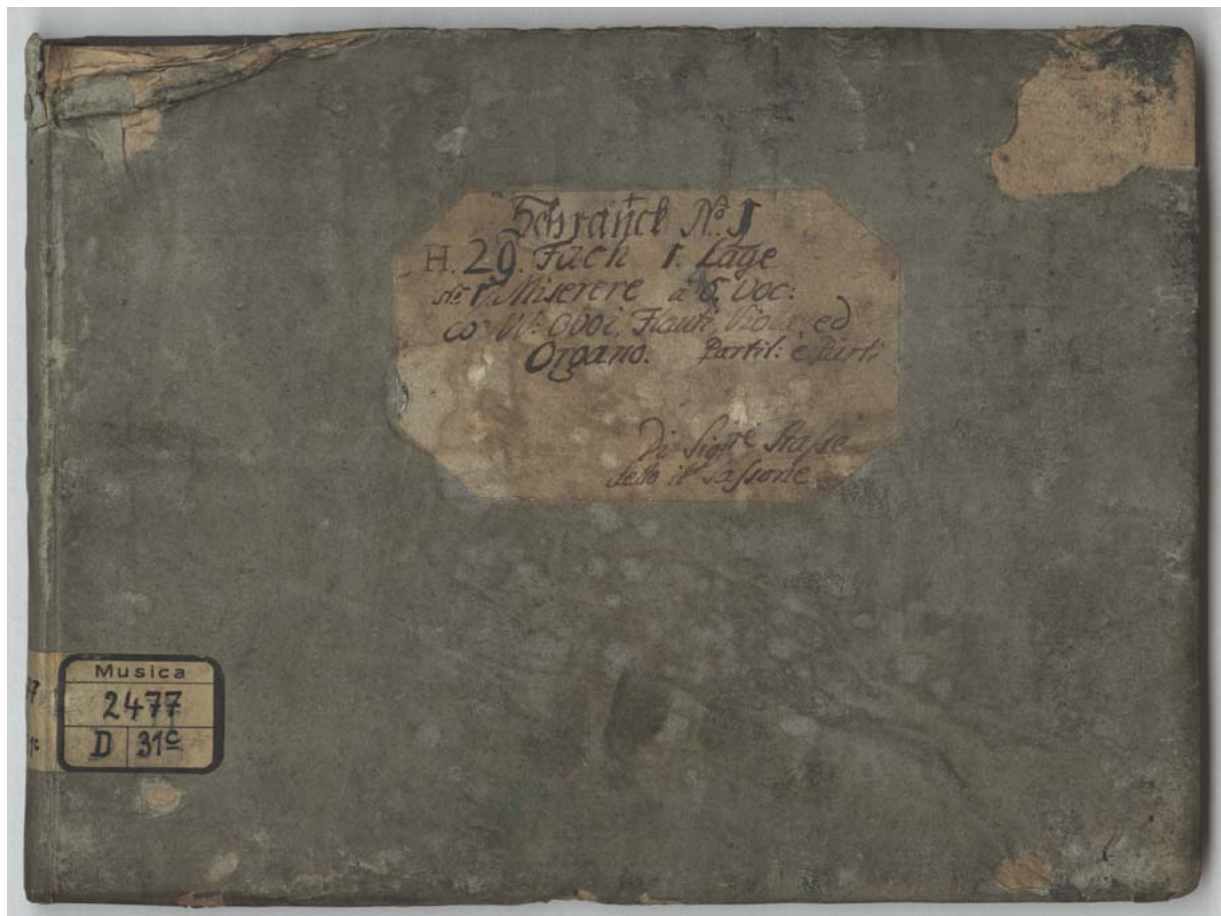


Abb. I.77. Partitur des *Miserere in c* (Mus.2477-D-31c): hellblau überzogener Pappband mit Etikett von der Hand Schürers.



Abb. I.78. Partitur des *Regina coeli* (Mus.2477-E-3b): Halbleder/schwarzes Kleisterpapier über Pappe; Rückseite.



Abb.I.79. Partitur der *Missa in F* (Mus.2477-D-46): Kiebitzpapier über Pappband; Etikett von Schürer.

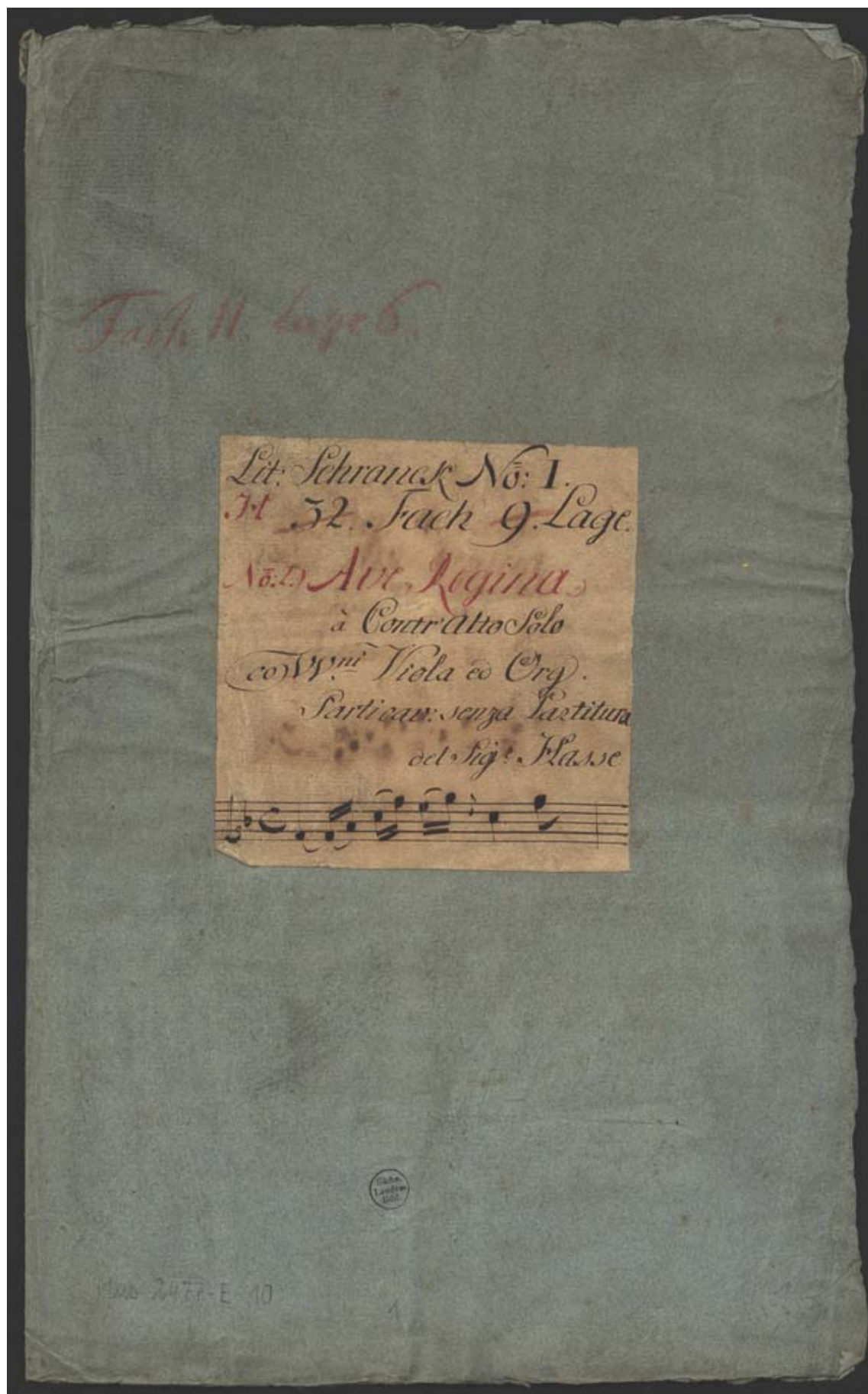


Abb. I.80. Stimmen zu *Ave Regina* (Mus.2477-E-10): hellblauer Papierumschlag mit Etikett von Uhle (um 1765).

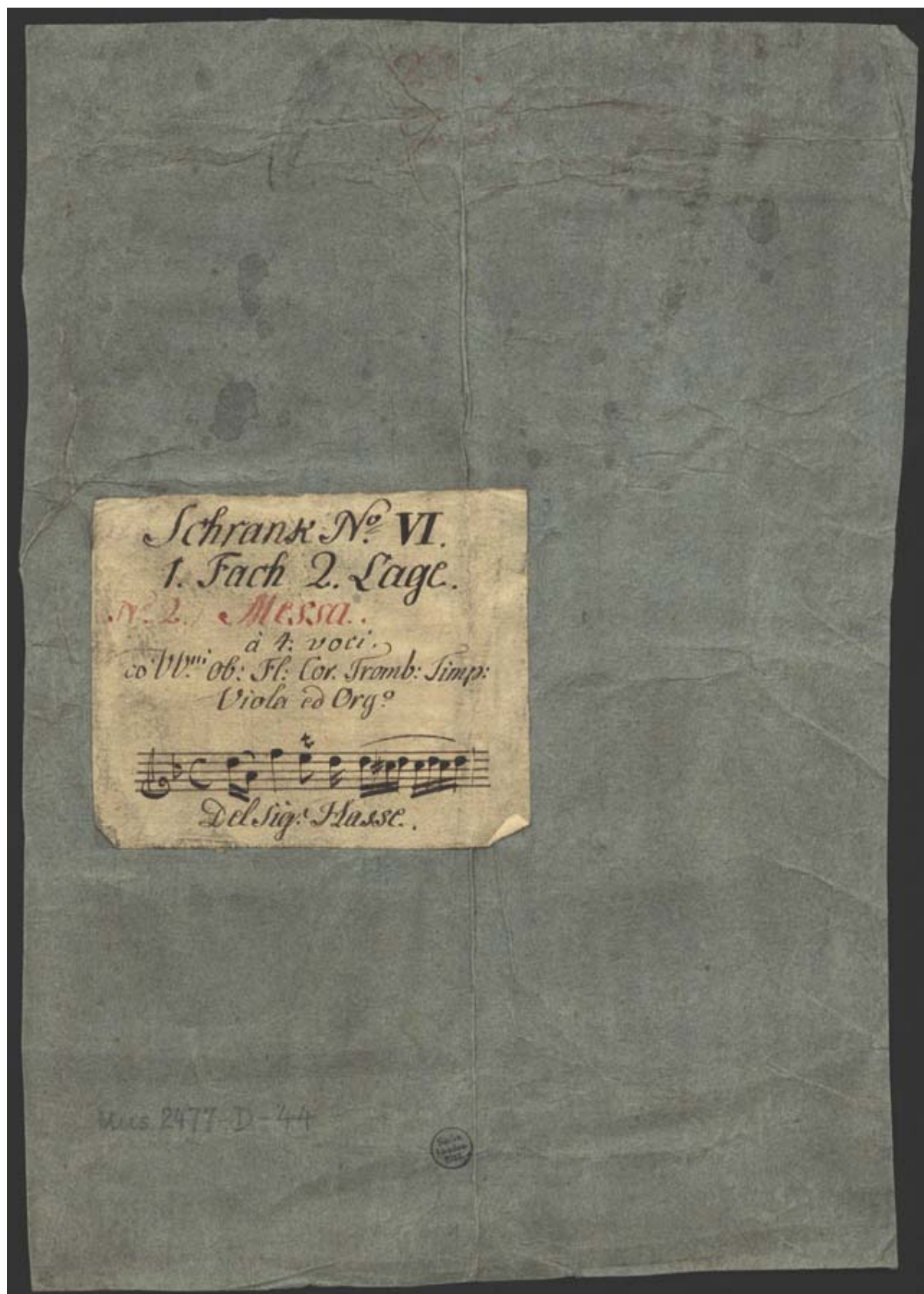


Abb. I.81. Stimmen zur *Missa in d* (Mus.2477-D-44): Fragment des gemeinsamen hellblauen Umschlagblatts (sicher Ersatz für älteres, beschriftet von Uhle) mit Etikett von Funke (um 1780?).

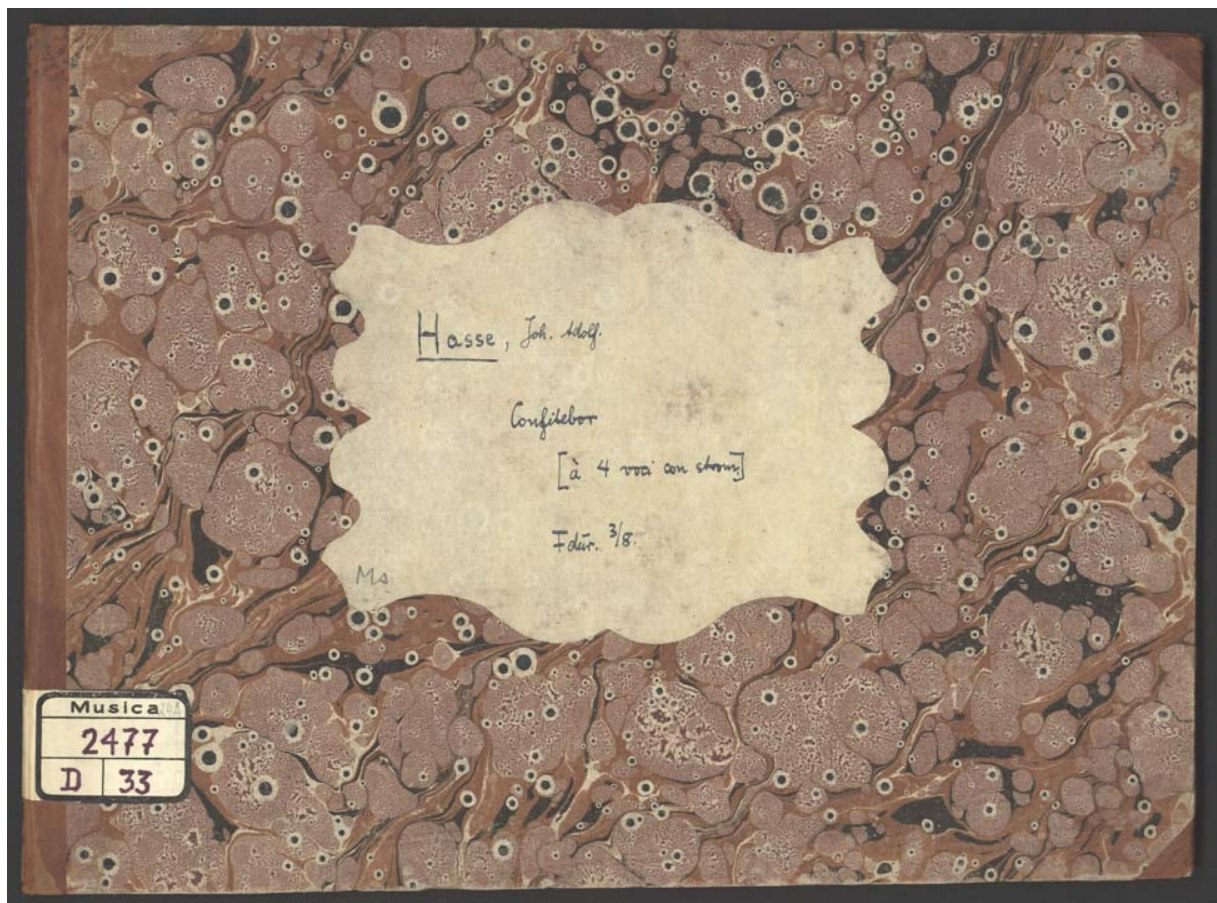


Abb. I.82. Partitur zu *Confitebor tibi* (Mus.2477-D-33): Halbleder/rotbraun-schwarz-weißes Marmorpapier über Pappe (19.1t; Aufschrift 20.1d).

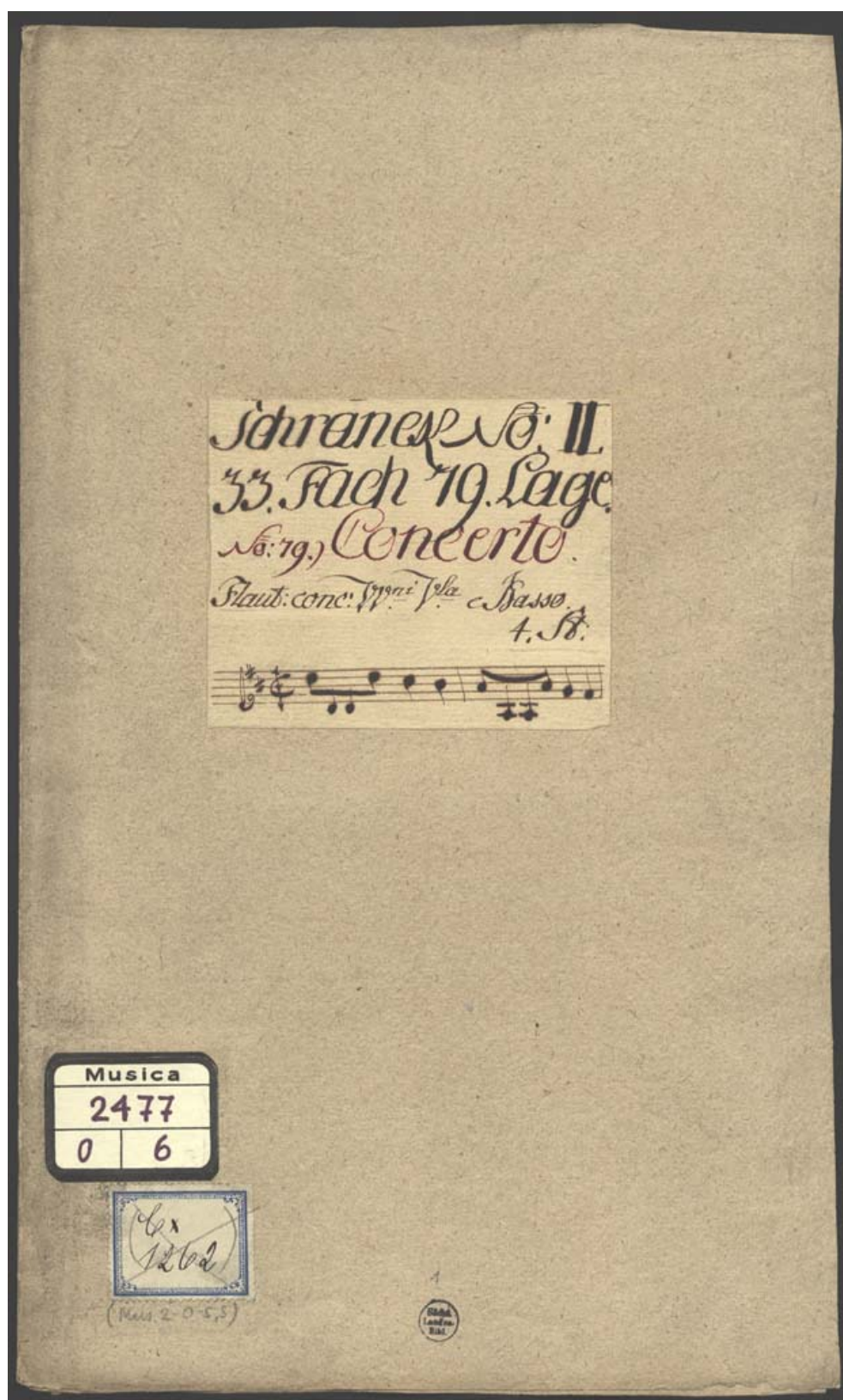


Abb. I.83. Stimmen zum *Concerto in h* (Mus.2477-O-6): hell beigefarbener Papierumschlag mit Etikett von Uhle (einer der typischen Umschläge der Pisendel-Sammlung von Instrumentalmusik, von Königin Maria Josepha an die Kapelle zur Nutzung in der Katholischen Hofkirche übergeben. Die Originalumschläge fehlen größtenteils und wurden um 1765 von Uhle durch die jetzt vorliegenden ersetzt).

Typische Alt-Dresdner Formate und Einbände (Bestand KÖB):



Abb. I.84 Kl.-A. zu *Leucippo*, um 1747 (Mus.2477-F-50): mit Kiebitzpapier bezogener Pappband. Ursprünglich bürgerlicher Besitz.



Abb. I.85. Kl.-A. zu *Attilio Regolo*, um 1750 (Mus.2477-F-61): längliches Querformat, Halbleder mit grün-gold bezogenem Pappband. Ursprünglich bürgerlicher Besitz.

Einbände von 19.2d in KPMS und KÖB:



Abb. I.86. Partitur zu *La Conversione di Sant'Agostino* von 1750 (Mus.2477-D-22): längliches Querformat, zugleich Beispiel für Einband 19.2d: Halbleder mit „barock“ verziertem Rücken; braun-weiß gemusterte Pappdeckel.



Abb. I.87. Arien-Partitur zu *Artemisia* (Mus.2477-F-78): schwarz-roter Marmorbezug, ursprünglich schwärzlicher Lederrücken.

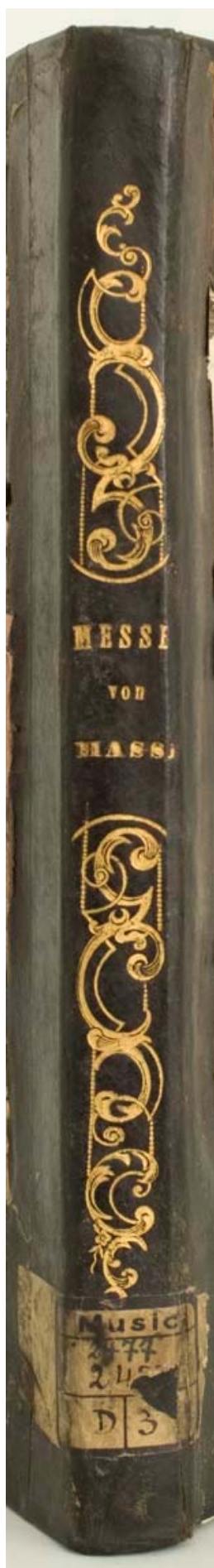


Abb. I.88. Partitur der *Missa in F*, Fassung 3
(Mus.2477-D-3): dunkelgrüner Band mit
„barock“ verziertem Rücken.

Studie II (wie 2002)

Musikhandschriften aus dem Opernarchiv-Bestand

Autographen, zum Teil in Verbindung mit Notistenschriften:



Abb. II.1. Giuseppe Scarlatti: *Gli Stravaganti* (Mus.2804-F-500), Bd. 1, Prager Kopie; darin die durch Hofnotist Matthäus **Schlettner** von E nach G transponierte Aria I/3 mit Anschlußvermerk von Antonio **Boroni** (war im Aufführungsjahr 1770 nicht mehr in Dresden).



Abb. II.2. Domenico Cimarosa: *L'Infedeltà fedele* (Mus.3556-F-550), Bd. 2; darin autographe Einlage für II/8 von Franz Seydelmann, ca.1782.

Abb. II.3. Pasquale Anfossi: *Isabella e Rodrigo* (Mus.2428-F-503), Bd. 2; darin autographe (?) Einlage von Francesco Piticchio (?), vermutlich 1785.



Abb. II.4 Nicola Piccinni, *Il Barone di Torre Forte* (Mus.3264-F-501, vol.1), italienische Partitur-Kopie mit verändertem Rezitativ-Schluß I/9 von Stefano **Ghinassi**, ca.1785? (Vorstellungen nur bis 1784 nachweisbar; überarbeitete Fassung vielleicht geplant, aber nicht realisiert).



Abb. II.5 Joseph Schuster, *Rübenzahl* (Mus.3549-F-27), eine Seite aus der vollautographen Partitur, ca.1788.

Handwritten musical score for Johann Gottlieb Naumann's *La Dama soldato* (Mus.3480-F-38), page 208. The score is for a full orchestra and includes parts for Violini, Violen, Oboi, Fagotti, La Contessa, Il Capitano, and Basso. The tempo is marked *Larghetto amoroso*. The score shows a complex arrangement of notes and rests, with dynamic markings like *pia.*, *fe.*, and *p.*

Abb. II.6 Johann Gottlieb Naumann: *La Dama soldato* (Mus.3480-F-38), Bd. 1, vollautographie Partitur; daraus Beginn des Finale I; ca.1790.



Abb. II.7. Giuseppe Sarti: *Fra i due litiganti il terzo gode* (Mus.3273-F-5039, Bd. 1, Leipziger (?) Kopie; hier die Aria Masotto I/5 mit einer Aufklebung, geschrieben von Friedrich Christoph Gestewitz (?).

Abb. II.8. Ferdinando Paër: eigenhändig geschriebene Nr.9 in *La Conversazione armonica* (Mus.1-F-527), Bd. 2: Duetto „Perfida, invan tu tenti“, ca.1806.

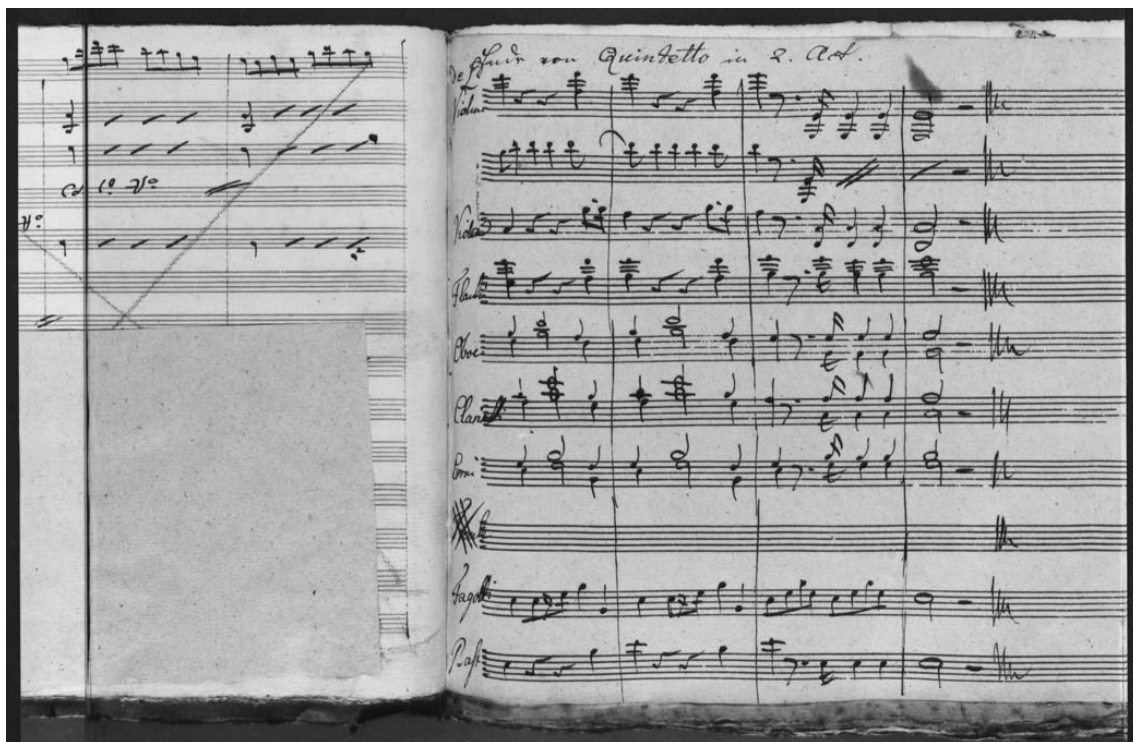


Abb. II.9. Carlo Coccia: *Clotilda* (Mus.4621-F-501), Bd. 2), Quintetto des Atto II mit von Franz Anton **Schubert** eigenhändig verändertem Schluß, ca.1821.



Abb. II.10. Ferdinand Kauer: *Das Donauweibchen / Zweiter Teil* (Mus.3908-F-504a), daraus Stimme *Hulda* (Schreiber nicht ermittelt) mit Rollenzuweisungen von Regisseur Friedrich **Hellwig** („Mad. Haase“, 1821), Heinrich **Marschner** („Mlle Veltheim /Mr“) und **Chr.W.Fischer** (?) („Frl. Haerting“; war nur 1856 in Dresden engagiert, zu dieser Zeit aber keine Wiederaufnahme des Stücks nachweisbar)



Abb. II.11. Amalia, Herzogin zu Sachsen: *Elvira* (Mus.4822-F-8), Bd. 2, Abschrift des Hofnotisten Christian Adolph **Gutmacher**, darin verbale Ergänzungen von Franz Anton **Schubert**, ca.1822.

Abb. II.12. Francesco **Morlacchi**: *Colombo* (Mus.4657-F-502), Bd. 1, Finale I, S.239: Eigenhändige Veränderungen in der Abschrift von **Kremmler III**, 1828/1829.



Abb. II.13. Germano **Sassaroli**: Neukomponierte Sinfonia für *La Donna colonello* von Pietro Raimondi (Mus.4685-F-505), ca.1825? (Dresdner Premiere 17.7.1824; Sassarolis Engagement begann erst 1.1.1825).



Abb. II.14. Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante: *Il Montanaro*, neapolitanische Kopie von ca.1827 (Mus.4872-F-500), am Schluß der eigenhändige Korrekturvermerk von Franz **Mayer**, datiert 12.9.1828 (Dresdner Premiere: 10.1.1829).

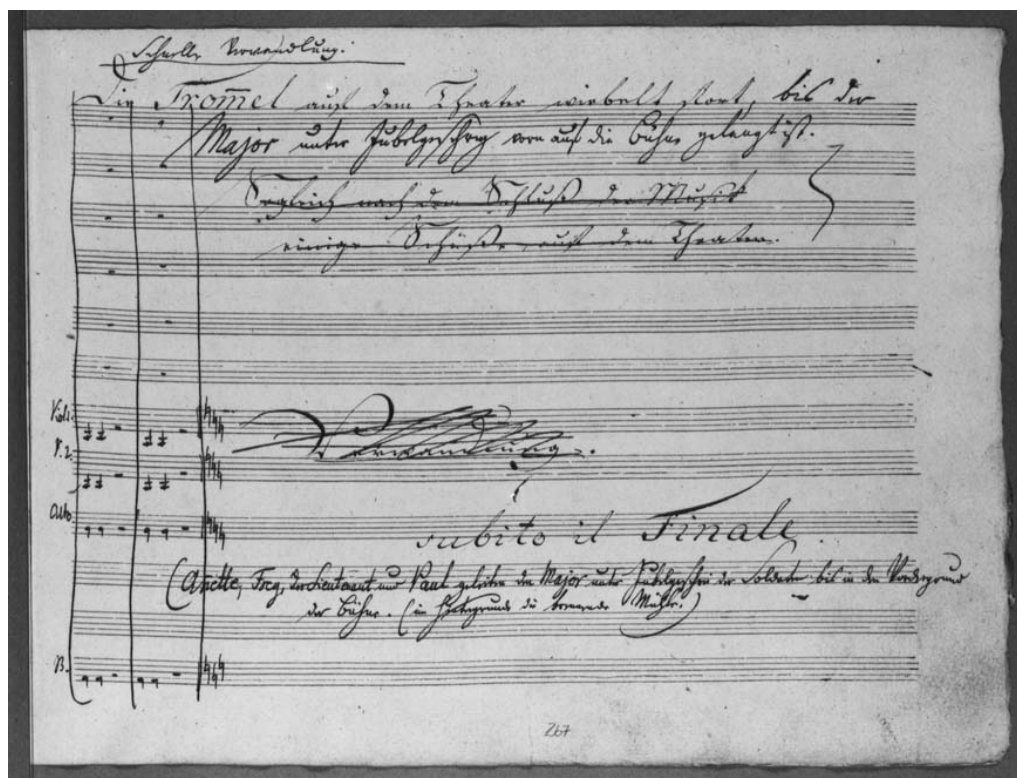


Abb. II.15. Carl Gottlieb Reißiger: *Die Felsenmühle zu Estalières*, Bd. 2 der Kopie der Notisten Stenke, Klemm und **Kremmler III** von ca.1830 (Mus.4888-F-7a; UA: 10.4.1831), darin S. 267 mit verbalen Einträgen **Reißigers**: jetzige Zeilen 1, 2 (= letzte zwei Worte), 3, 8 und 9.

Grave

Ouverture

Flute

Oboe

Clarinet

Bassoon

Trumpet

Horn

Trombone

Tuba

2

Abb. II.16. Joseph **Rastrelli**: *Salvator Rosa* (Mus.4905-F-5a), eigenhändige Niederschrift der Ouverture, z.Z. einziger Rest der ehemals kompletten autographen Partitur, die der Dresdner Dirigierpartitur (Mus.4905-F-5) als Kopiervorlage diente (Uraufführung: 22.7.1832).



Abb. II.17. Antonín Titl: *Der Zauberschleier* (Mus.5551-F-2), Wiener Kopie ca.1842–1845; darin autographe Einlage von August **Röckel**: Ballettmusik.

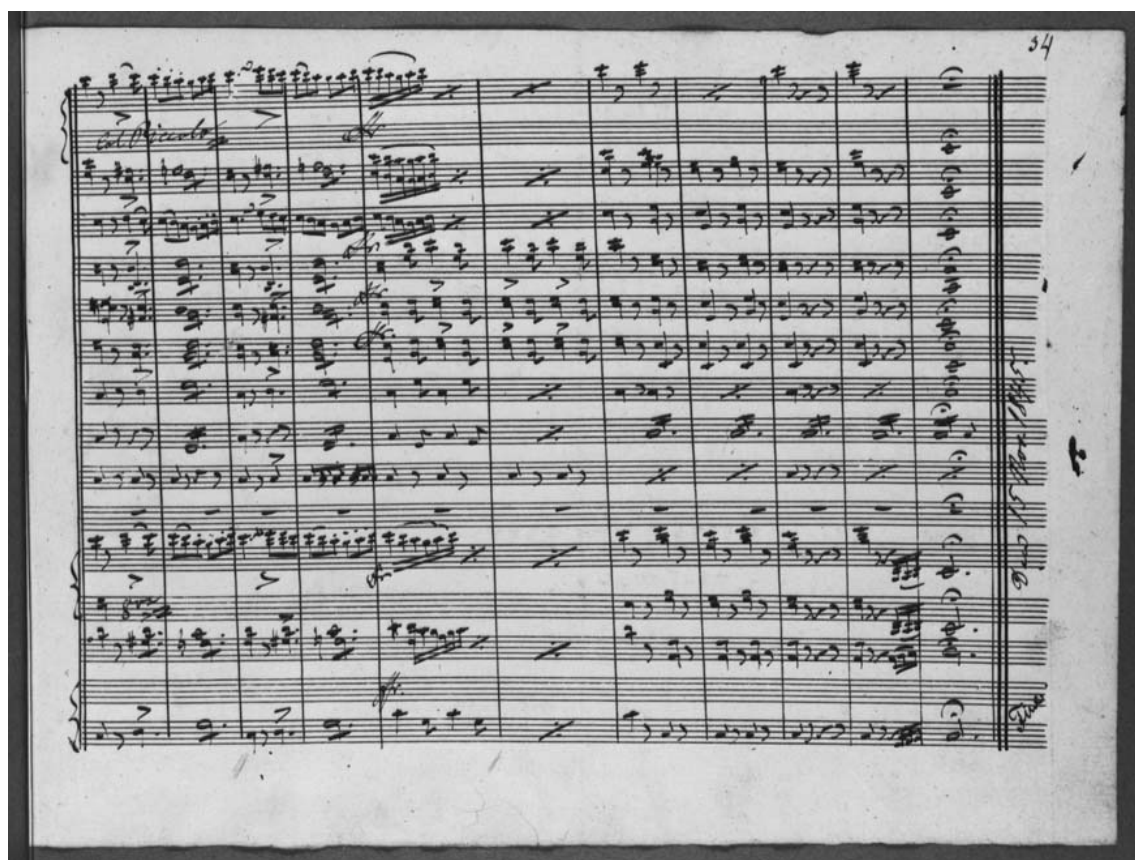


Abb. II.18. Antonín Titl: *Der Zauberschleier* (Mus.5551-F-2); Schlußvermerk **Röckels** zu seiner Einlage (ein Namenszug „ARöckel“ befindet sich auf der Titelseite der Stimme Athénaïs zu Halévys „Musketieren der Königin“).



Abb. II.20. Richard **Wagner**: *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), Dresdner Original-Stimmensatz von 1842 mit späteren autographen Abänderungen in den von **Stenke** geschriebenen Stimmen trb 2, 3 und ophicleide (abgebildet); entstanden vermutlich während der Ausleihe des Material nach Zürich, wo, laut Musikereintragen, am 2.5.1852 eine Aufführung stattfand.

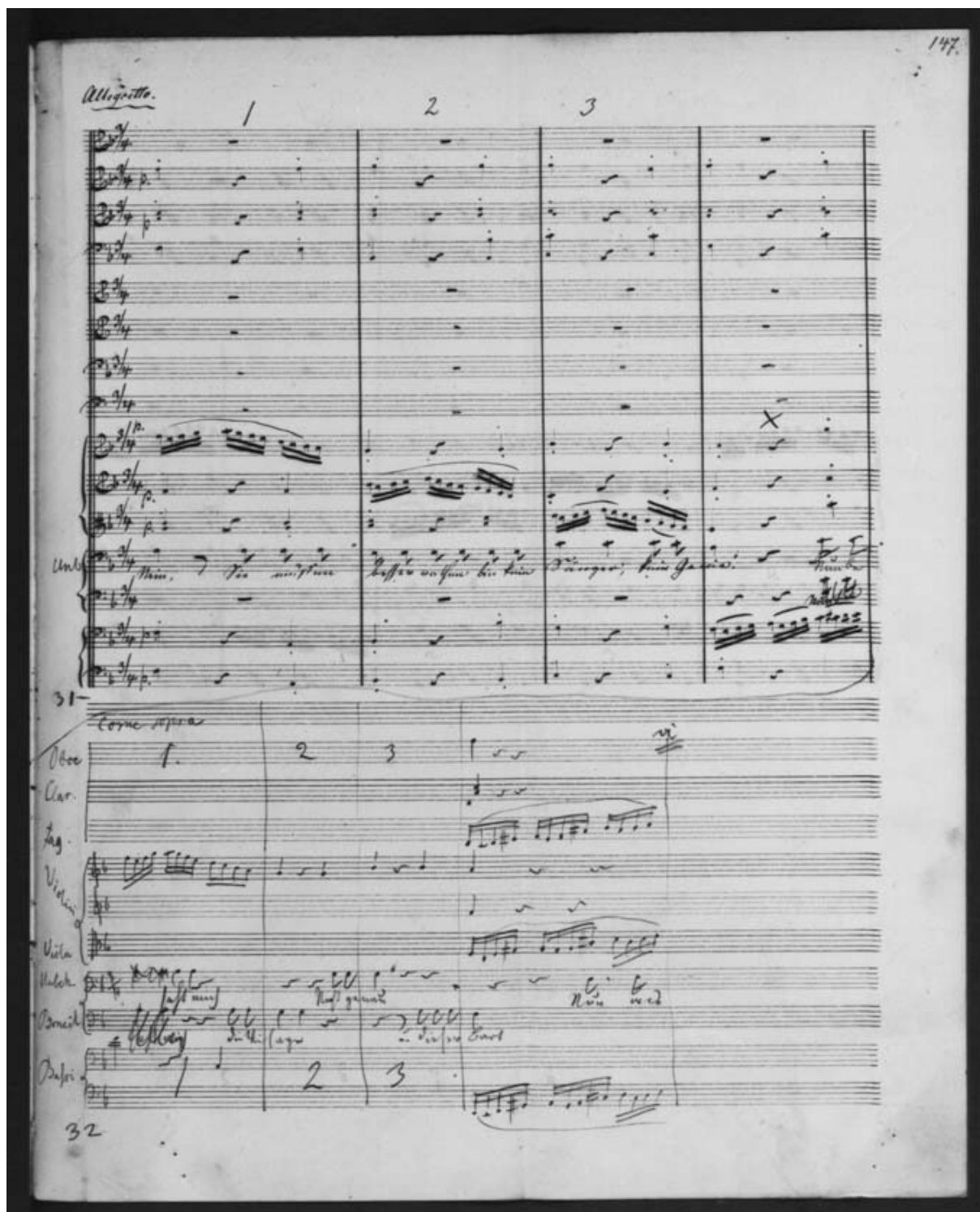


Abb. II.21. Carl August Wilhelm **Fischer**: *Der rätselhafte Gast* (Mus.5580-F-1); autographe Partitur; hier: unterhalb einer autographen Akkolade 4 Partiturtakte von Carl **Riccus**, der die postume Uraufführung leitete und letzte Hand an das Werk legte; ca.1862.



Abb. II.22. Jacques Offenbach: *Fortunios Lied* (Mus.6454-F-502); hierzu Einlage von Carl August **Krebs** in das Duett Marie/Valentin (Nr.8). Vorliegend die separat überlieferte autographe Klavierauszug-Skizze (Mus.5452-F-502), ca.1870.

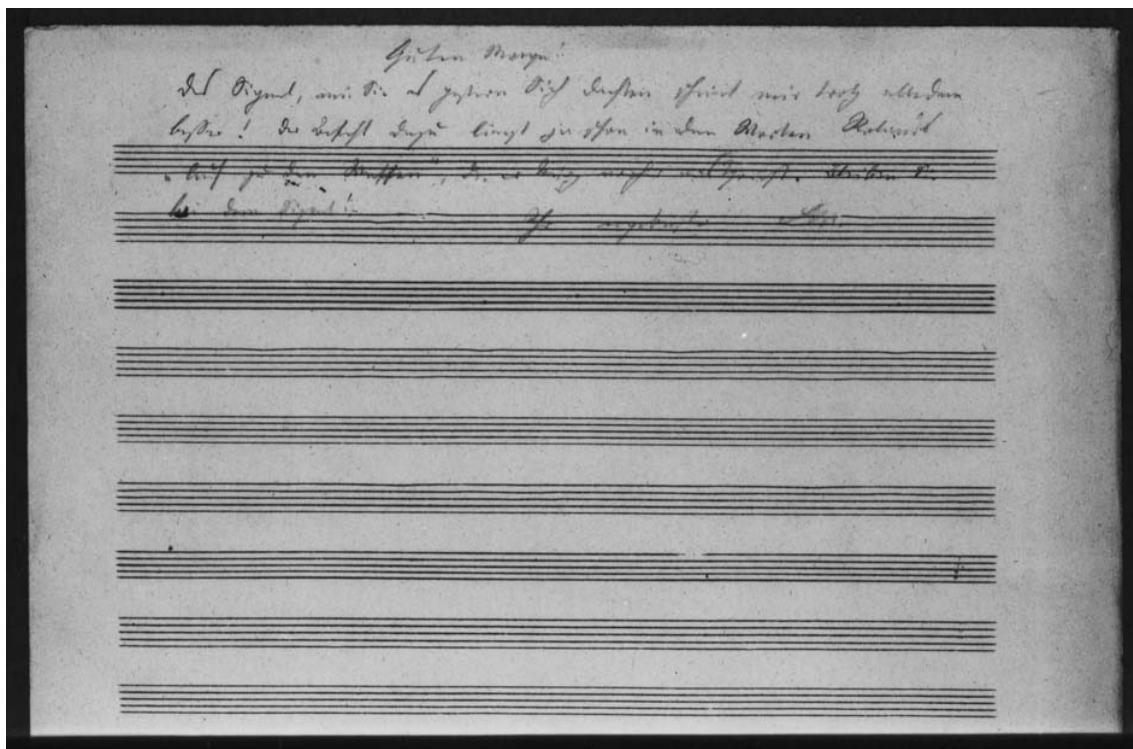


Abb. II.23. Ignaz Brüll: *Bianca* (Mus.7734-F-500); darin Empfehlung des Dirigenten Franz **Wüllner** an den Autor, gewisse Veränderungen für die zweite Werkfassung vorzunehmen, 1879 oder 1880.

Dresdner Hofnotisten, zum Teil in Verbindung mit Dresdner Dirigenten:



Abb. II.24. (Pasticcio) *Le Maitre de musique* (Mus.2-F-525); Air no.8 (Clarinet: „Amour comble mes desirs“), geschrieben von Johann Gottlieb **Haußstädler**, 1765.



Abb. II.25. (Pasticcio) *Le Maître de musique* (Mus.2-F-525); Air no.9, geschrieben von Carl Samuel **Zinnert**, 1765.



Abb. II.26. Nicola Piccinni: *La Cecchina* (Mus.3264-F-9); **Copyist x 6**, direkt nachweisbar um 1772 (Traetta, „Il Buovo d’Antona“); er hat sowohl für „Cecchina“ als auch für „Barone di Torre Forte“ von Piccinni offenbar Einlagen bzw. Transpositionen von Nummern nachgefertigt.

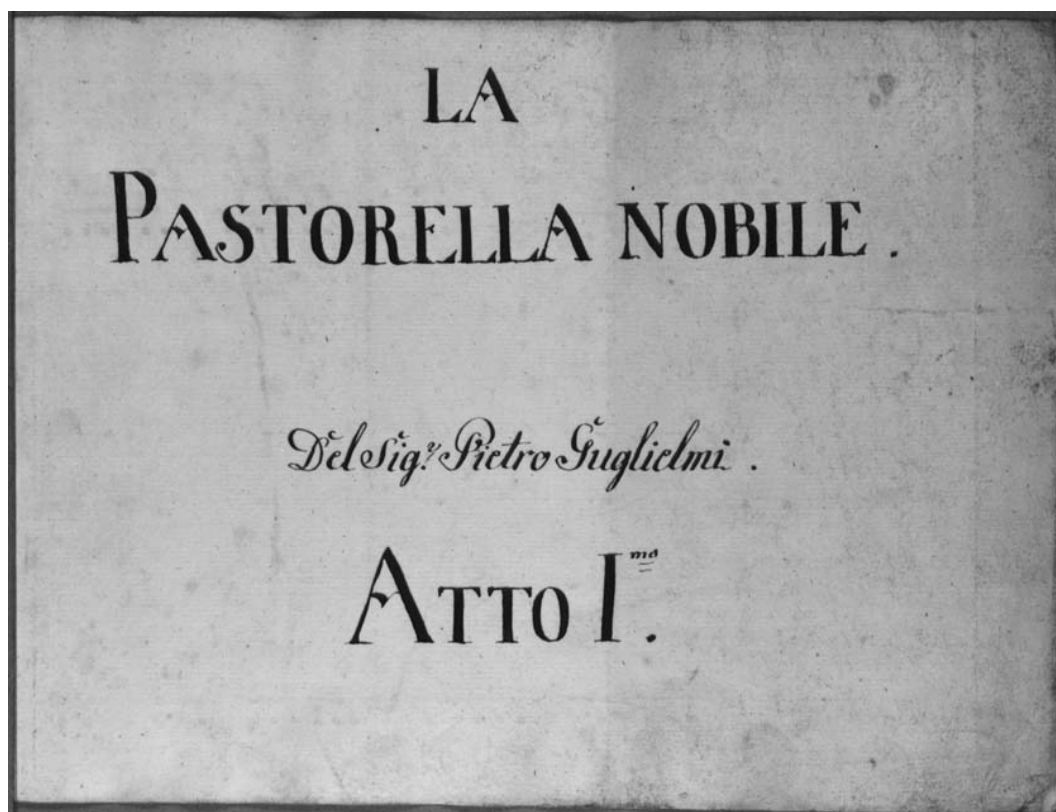


Abb. II.27. Pietro Alessandro Guglielmi: *La Pastorella nobile* (Mus.3258-F-506), Bd. 1; Haupttitel der Partitur, geschrieben von Christian Friedrich **Funke**, ca.1790.



Abb. II.28. Johann Gottlieb Naumann: *La Dama soldato* (Mus.3480-F-504); sehr frühe Kopie von Johann Christoph **Beck**, ca.1790/91; mit nachträglichem Instrumentationsvermerk **Naumanns** bezüglich einzusetzender Klarinetten.



Abb. II.29. Vittorio Trento: *Quanti casi in un giorno* (Mus.4083-F-501, vol.1); Aria Lisetta I/6, notiert von Johann Christoph **Zucker**, ca.1808.

Handwritten musical score for "Finale I." from Vittorio Trento's "Quanti casi in un giorno" (Mus.4083-F-501). The score includes parts for Violini, Flauto, Oboe, Clarinette, Trombe e Corni, Viola, Fagotti, Timpani, Coro, Quarta, Alto, Roberto, Fagotto, and Bassi. The tempo is marked "Allegro".

Abb. II.30. Vittorio Trento: *Quanti casi in un giorno* (Mus.4083-F-501); Finale I, notiert von Christian Adolph **Gutmacher**, ca.1808.



Abb. II.31. Amalia, Herzogin zu Sachsen: *Elvira* (Mus.4822-F-8, siehe auch Abb.II.11); Schlußvermerk mit Monogramm des Notisten Christian Adolph Gutmacher und Jahreszahl 1821.

Abb. II.32. Gioacchino Rossini: *Demetrio e Polibio*, Introduzione, Stimme Siveno (Mus.4804-F-575); Johann Carl Adam Klemm, spätestens 1832 (= Schließung der Italienischen Oper).



Abb. II.33. Gaetano Donizetti: *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Partie Leonore von Johann Carl Adam **Klemm**, ca.1845; mit Rollenzuweisungen von Richard **Wagner** („Mad. Gentiluomo“, 1845), A. **Röckel** (?) („FrvStradiot[!]-Mende“, 1847), C. A. **Krebs** („Fr. Bürde-Ney“, 1864) und J. **Rietz** („Fräul. Baldamus“, 1874).

Abb. II.34. Albert Lortzing: *Rolands Knappen*, Fragment der Souffleurstimme, 1849 (Mus.5408-F-508A); der 2002 noch nicht erkannte Schreiber ist der Hofnotist August **Kremmler** (siehe Studie III: „Kremmler V“).



Abb. II.35. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo*, Partie Ilia (Mus.3972-F-653); Johann Carl Adam **Klemm**, ca.1853; mit Rollenzuweisungen von C. G. **Reißiger** (ca.1853) und ?E. v. **Schuch?** (1891).

Abb. II.36. W.A.Mozart: *Idomeneo*, Partie Ilia, erste Notenseite (Mus.3972-F-653); Johann Carl Adam **Klemm**, ca.1853.

19 *No 7 Chor der Ritter u. Frauen.* 253

Andantino

Flauti. $\frac{3}{4}$

Oboi. $\frac{3}{4}$

Clarinetten *in B.* $\frac{3}{4}$

Fagotti. $\frac{3}{4}$

Corn in C. $\frac{3}{4}$

Tromben in C. $\frac{3}{4}$

Trompeten *in C. G.* $\frac{3}{4}$

Violini. $\frac{3}{4}$

Viola. $\frac{3}{4}$

Chor der Frauen. $\frac{3}{4}$

Chor der Ritter. $\frac{3}{4}$

Violoncello *c. B.* $\frac{3}{4}$

Basso. $\frac{3}{4}$

Andantino.

Abb. II.37. Franz Schubert: *Der häusliche Krieg* (Mus.4924-F-3a); geschrieben 1872 von Franz Kießling.

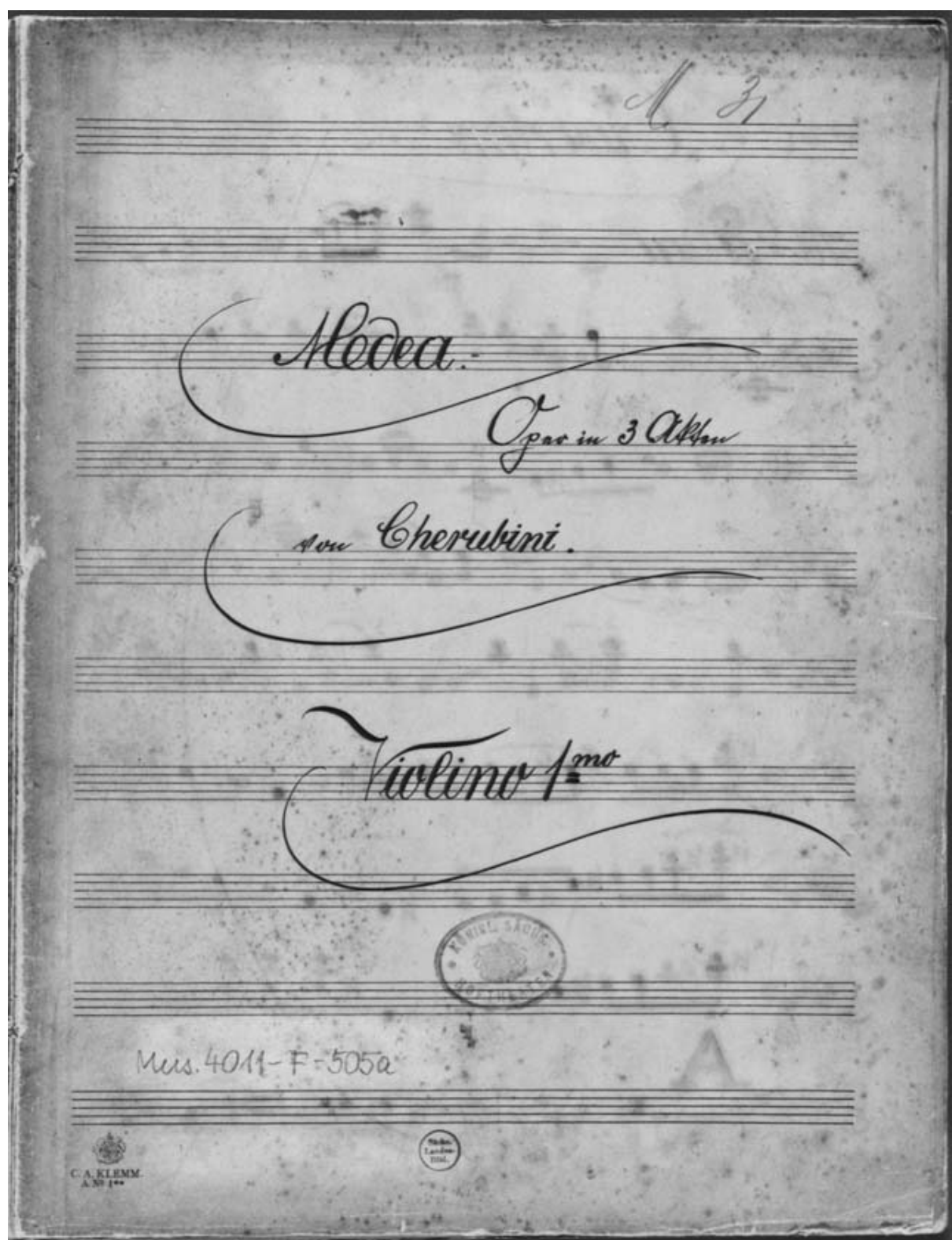


Abb. II.38. Luigi Cherubini: *Medea* (Mus.4011-F-505a); Stimmen zu einer geplanten, aber nicht realisierten Einstudierung, hier vom Choristen Hugo **Lang**, 1899.

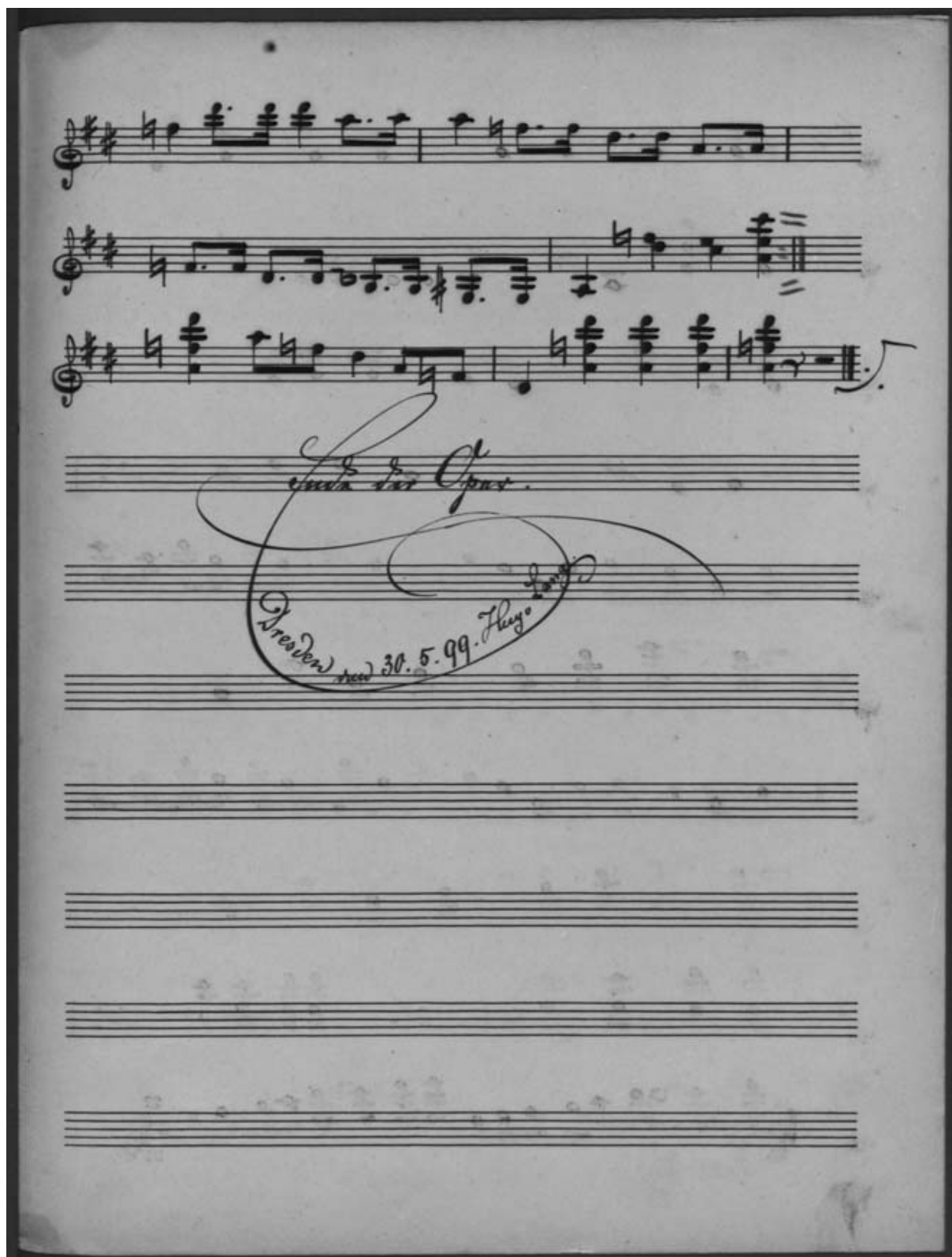


Abb. II.39. Luigi Cherubini: *Medea* (Mus.4011-F-505a); datierter Schlußvermerk **Langs** zu der in Abb.31 gezeigten Stimme.

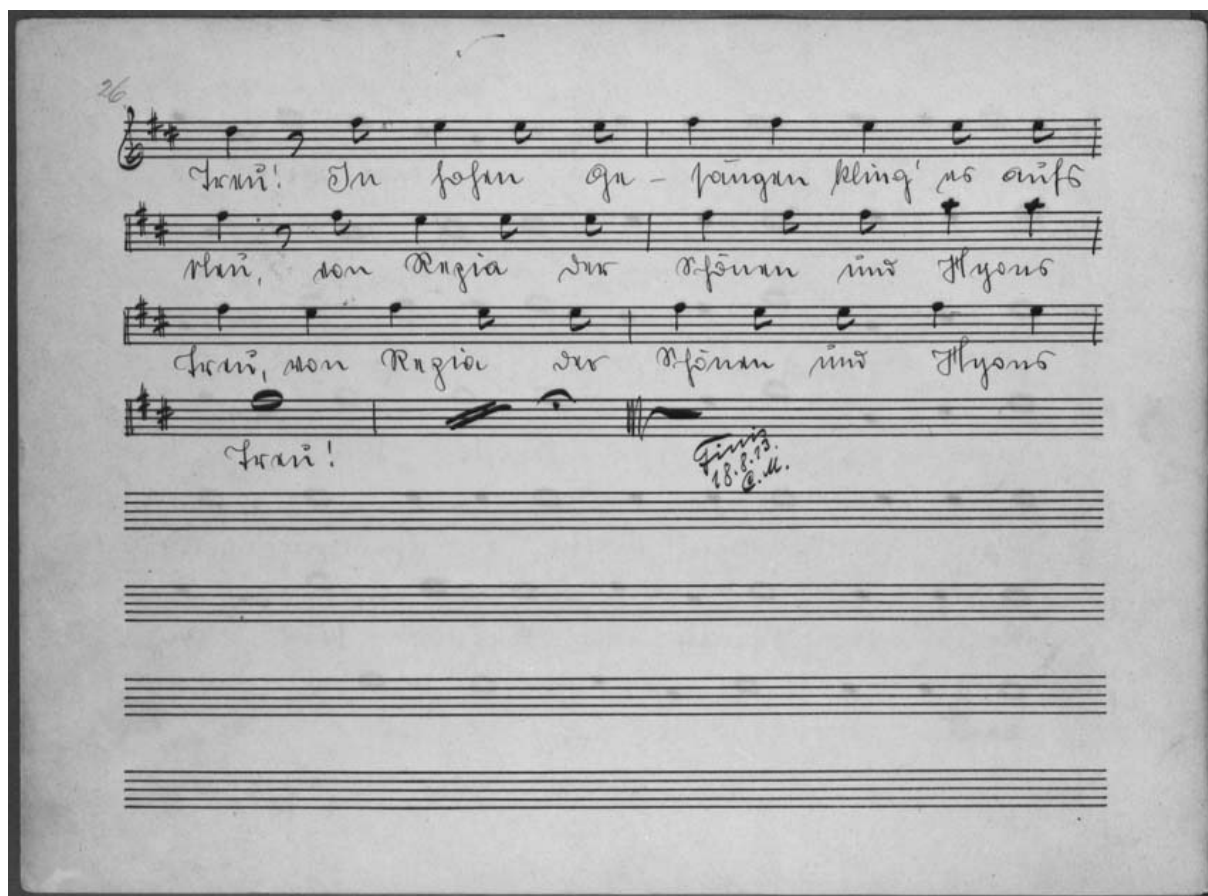


Abb. II.40. Carl Maria von Weber: *Oberon* (Mus.4689-F-531), eine Chorstimme, geschrieben, signiert und datiert von dem Choristen Carl **Mildner**, 1913.

Kopien bekannter auswärtiger Notistenwerkstätten:



Abb. II.41. Gennaro Astaritta: *Il Francese bizzarro* (Mus.3555-F-501, vol.1); typischer Ziertitel der Werkstatt Giuseppe **Baldan**, Venezia ca.1780–1785.

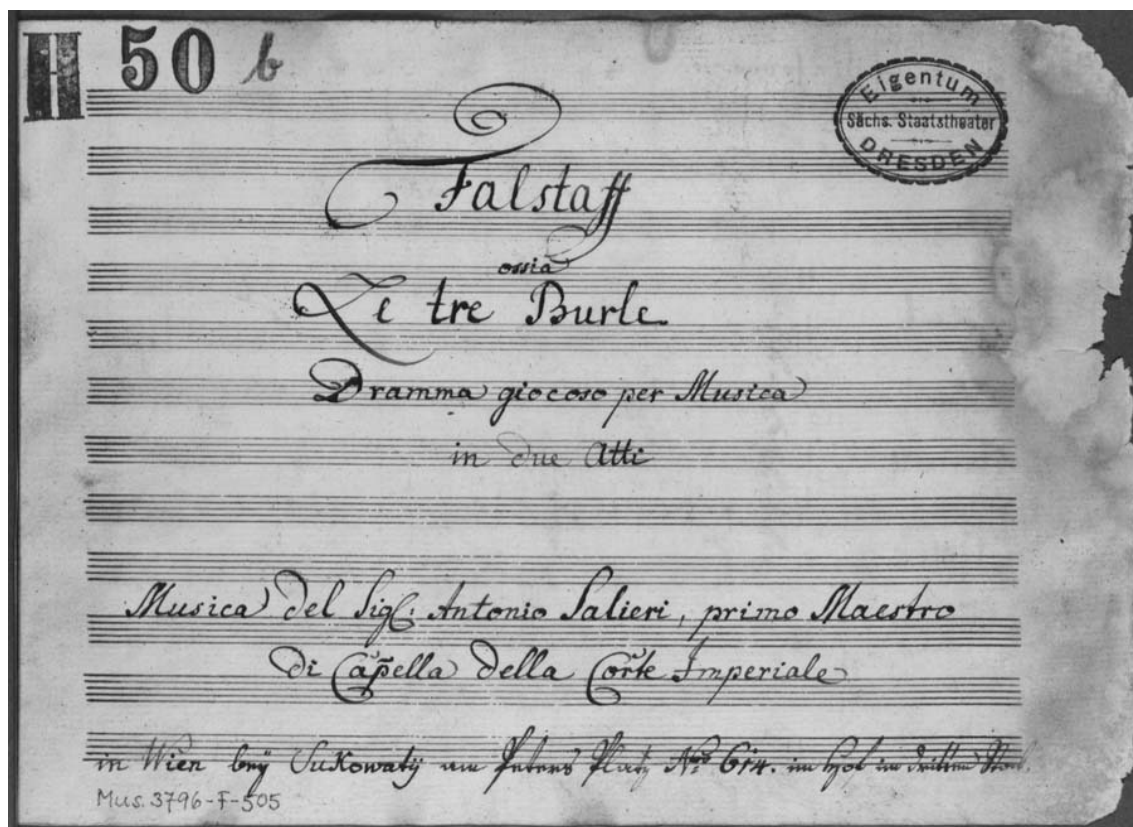


Abb. II.42. Antonio Salieri: *Falstaff ossia Le tre burle*, Haupttitel (Mus.3796-F-505, vol.1); Kopie der Werkstatt Wenzel Sukowaty, Wien 1799.

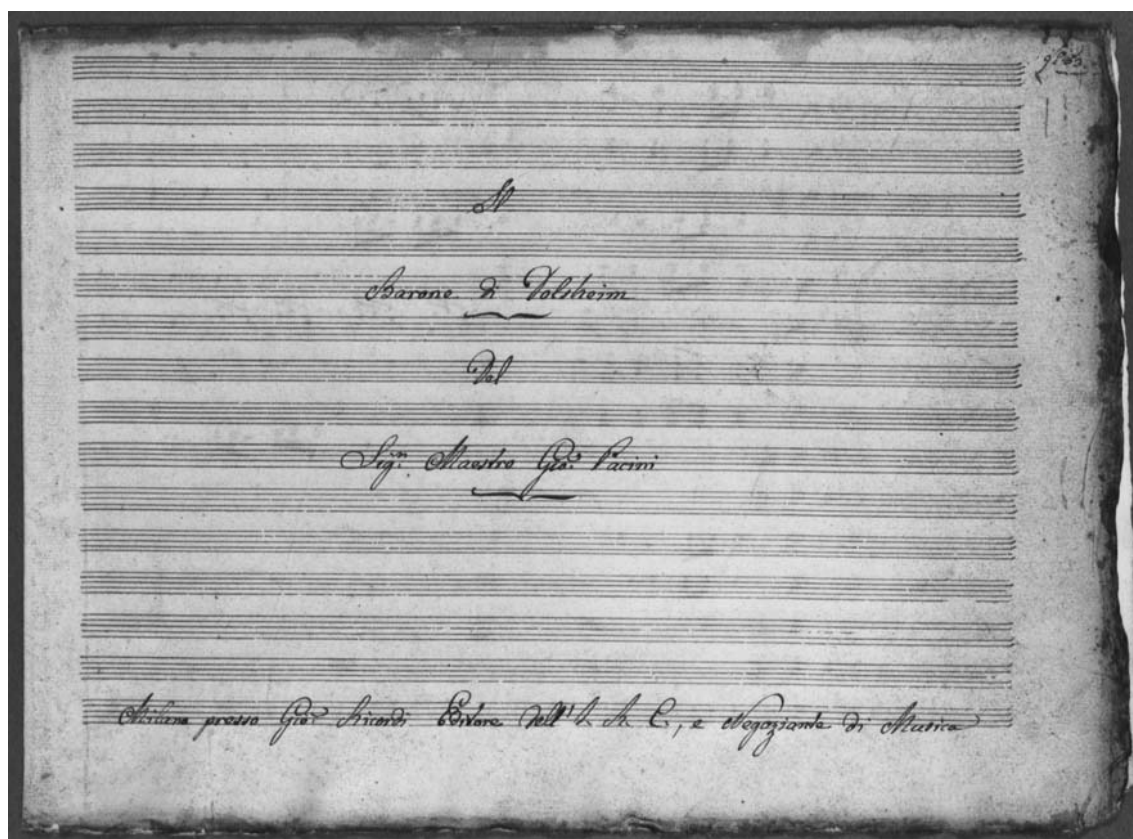


Abb. II.43. Giovanni Pacini: *Il Barone di Dolsheim*, Haupttitel (Mus.4859-F-505); Kopie der Werkstatt des Verlegers Giovanni Ricordi, Milano ca.1818.

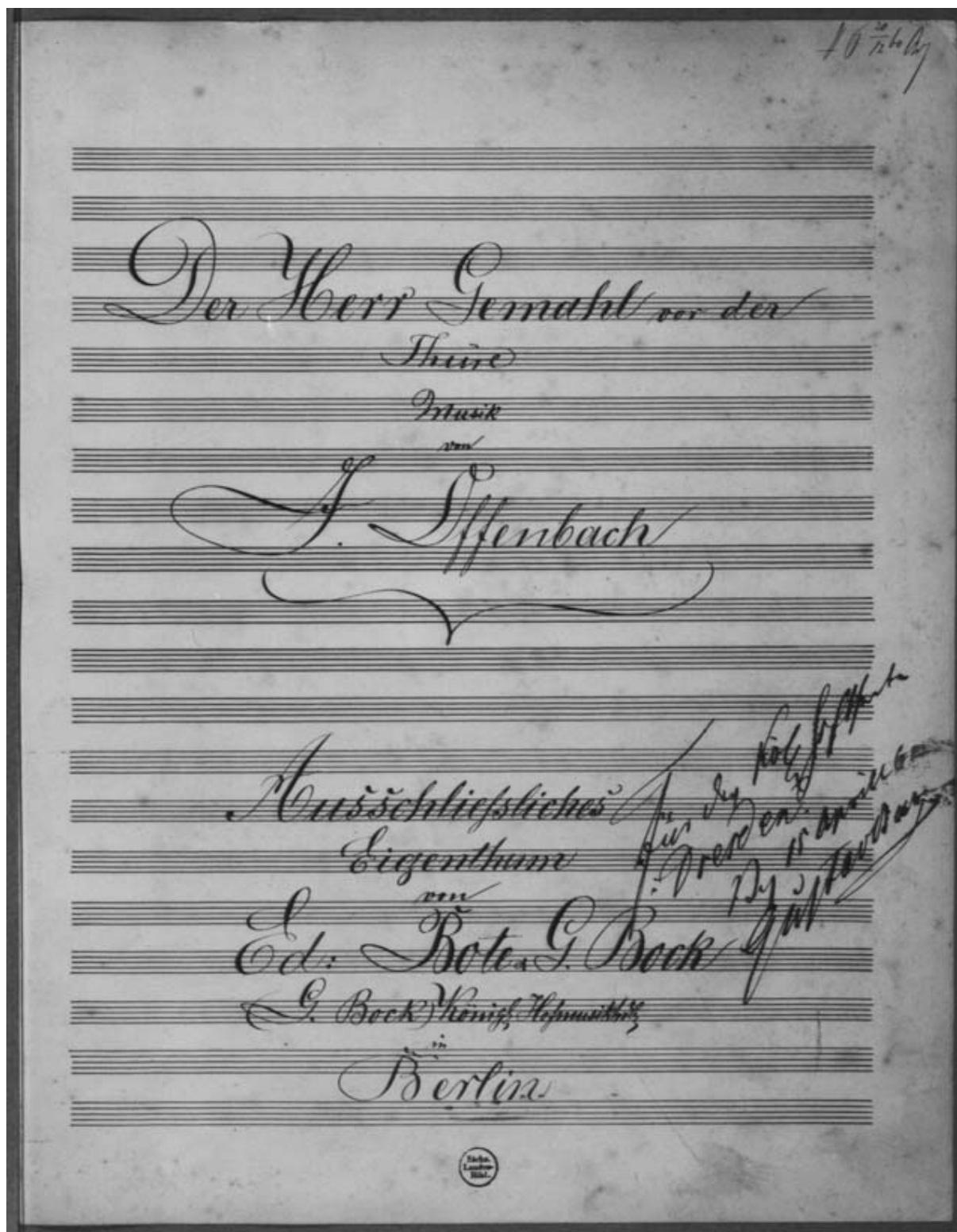


Abb. II.44. Jacques Offenbach: *Le Mari à la porte* (Mus.6454-F-501); Kopie der Werkstatt der Verleger **Bote & Bock**, von Gustav Bock autorisiert; Titelseite von der Hand des Notisten C. Wernicke, Berlin 1860.

Fremde lokalisier-, aber nicht benennbare Notisten:



Abb. II.45. Nicola Piccinni, *Le Trame zingaresche* (Mus.3264-F-511a); zweifellos Stimmen der Uraufführung **Napoli** 1772. In Dresden nicht nachgenutzt.



Abb. II.46. Marcello Bernardini: *La Gara delle stagioni* (Mus.2671-F-504); Kopie aus **Roma**, ca.1782.



Abb. II.47. Gasparo Spontini: *La Finta filosofa* (Mus.4308-F-503); **italienische** Kopie, ca.1800–1806; Grundlage für die Dresdner Erweiterung von 2 auf 3 Acti (Premiere 14.2.1807); Beginn des Finale I mit links oben von **Zucker** eingetragenen Rezitativ-Stichwort und mit aufführungspraktischen Rötzel-Vermerken von F. A. **Schubert**, 1806/1807.



Abb. II.48. Domenico Fischietti: *Il Signor dottore* (Mus.3269-F-502, vol.2), Aria Contessa II/3; vermutlich **Münchener Hofnotist**, ca.1760.



Abb. II.49. Domenico Fischietti: *Il Signor dottore* (Mus.3269-F-502, vol.2), Aria Contessa II/3; Einlage eines mutmaßlichen **Notisten in Praha**, ca.1762.

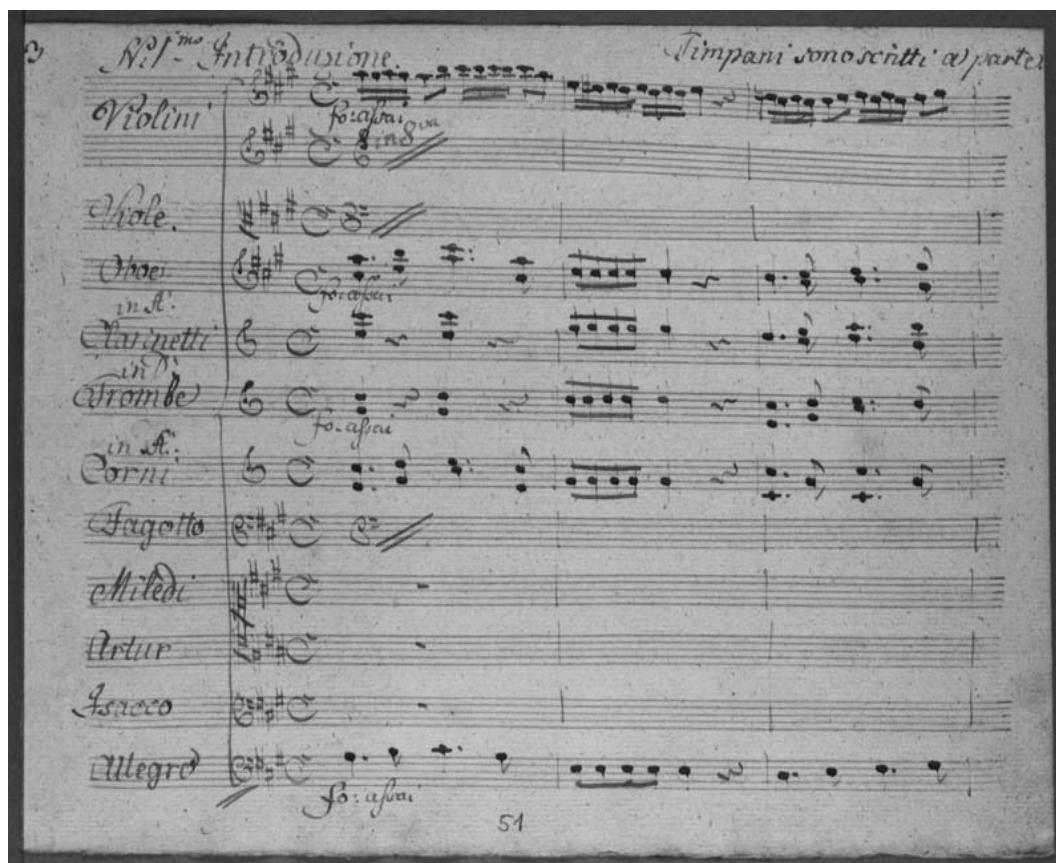


Abb. II.50. Pietro Generali: *Pamela nubile* (Mus.4638-F-504, vol.1); geschrieben von einem im Dresdner Opernarchiv vielfach vertretenen **Notisten in Praha**, hier ca.1805.

Abb. II.51. Johann Nepomuk Poissl: *Die Prinzessin von Provence* (Mus.4644-F-3); vermutlich **Münchener Kopie** von ca.1825 (Werk in Dresden nicht aufgeführt).



Abb. II.52. Felice Alessandri: *La Compagnia d'opera a Nanchino* (Mus.3532-F-501); vermutlich Partitur der Uraufführung Berlin 1790; Schriftprobe eines häufig anzutreffenden italienischen Notisten am Berliner Hof.



Abb. II.53. Felice Alessandri: *La Compagnia d'opera a Nanchino* (Mus.3532-F-501); vermutlich Partitur der Uraufführung Berlin 1790; Schriftprobe eines **deutschen** Notisten am **Berliner Hof**.



Abb. II.54. Gasparo Spontini: *Olimpie*, Werkfassung 2 (Mus.4308-F-517); **Berliner Kopie** von ca.1821, hier mit einer Textkorrektur von Carl Maria von **Weber**.



Abb. II.55. Gaetano Donizetti: *Dom Sébastien* (Mus.4864-F-509); **Wiener Kopie** ca.1845 (siehe zu dieser Partitur auch Abb.19).



Abb. II.56. Nicola Piccinni: *La Cecchina* (*La Buona figliuola*, MT 1301 Rara); Dresdner italienischer Textdruck von 1765 mit deutscher Übersetzung; frühester in D-DI erhaltener Text der ersten italienischen Impresa.



Abb. II.57. Domenico Cimarosa: *L'Italiana in Londra* (MT 1301 Rara); Dresdner italienischer Textdruck von 1780 mit deutscher Übersetzung.

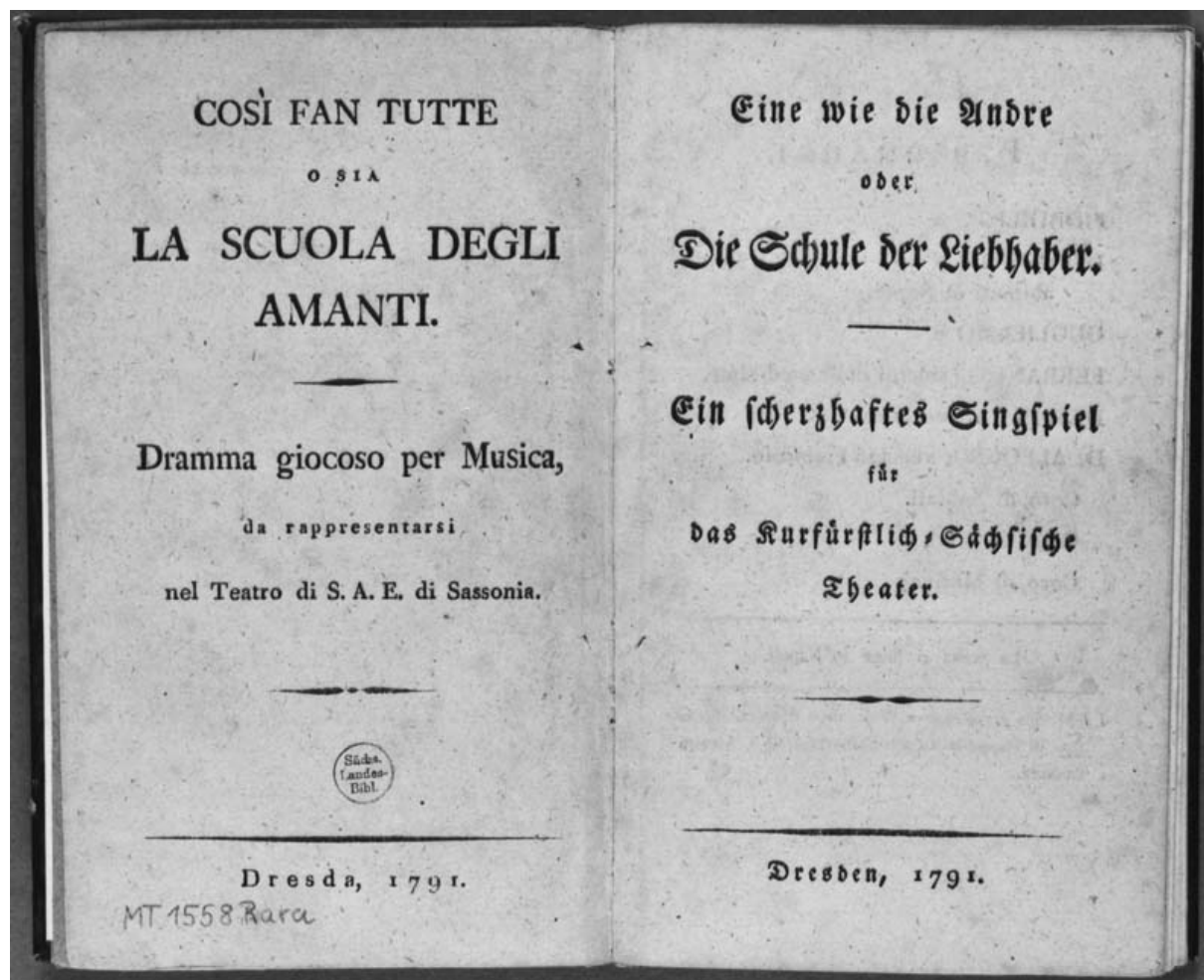


Abb. II.58. Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte* (MT 1558 Rara); Dresdner italienischer Textdruck von 1791 mit deutscher Übersetzung.

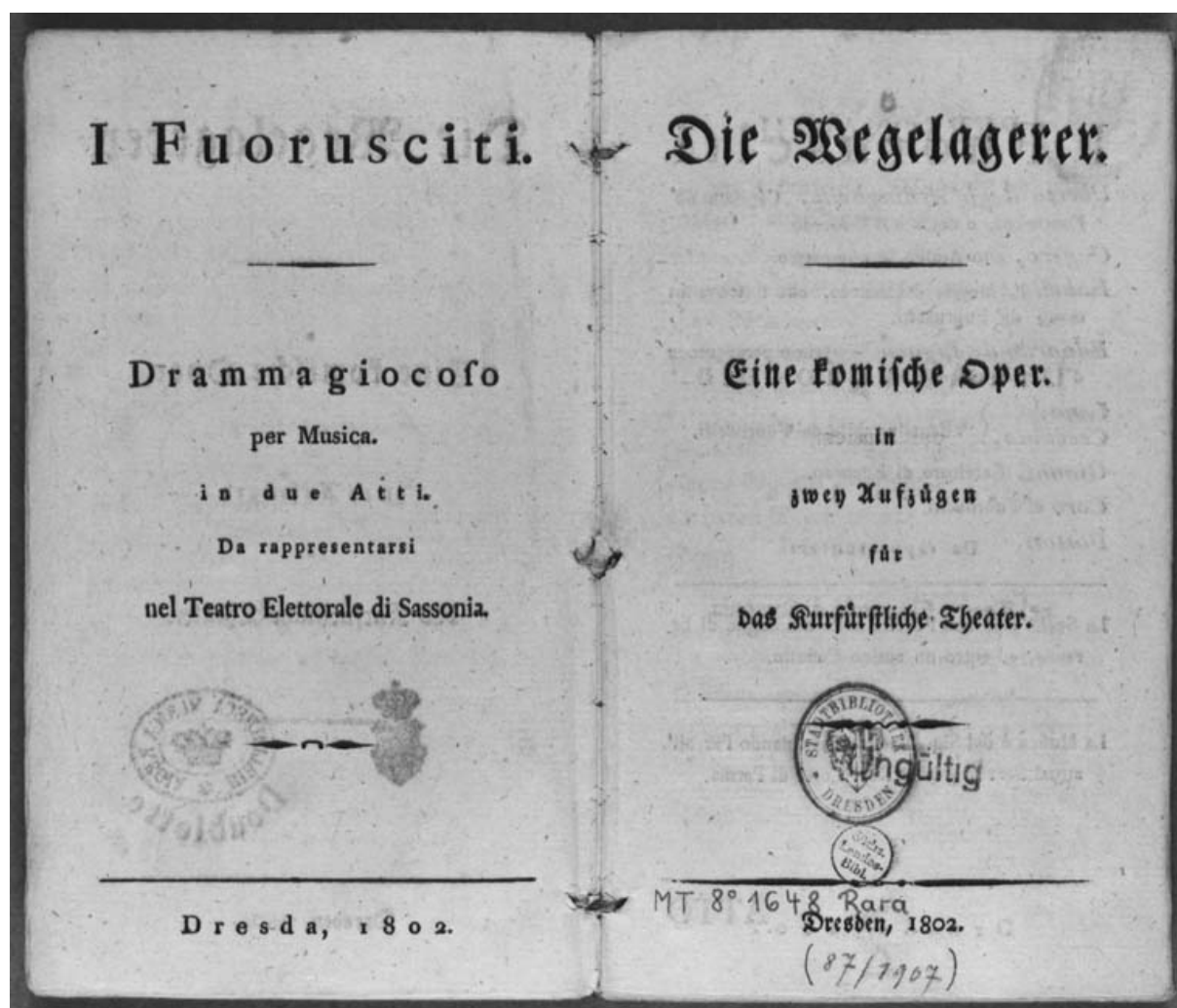


Abb. II.59. Ferdinando Paër: *I Fuorusciti* (MT 1648 Rara, mit Stempel der Kgl. Privat-Musikaliensammlung); Dresdner Textdruck der Uraufführung 1802, mit deutscher Übersetzung.



Abb. II.60. Gioacchino Rossini: *Tancredi* (MT 1377 Rara); Dresdner italienischer Textdruck für die Erstaufführung 1817 (!), mit deutscher Übersetzung. (Auf der deutschen Titelseite der Stempel der ehemaligen Stadtbibliothek als Zwischenbesitzerin)

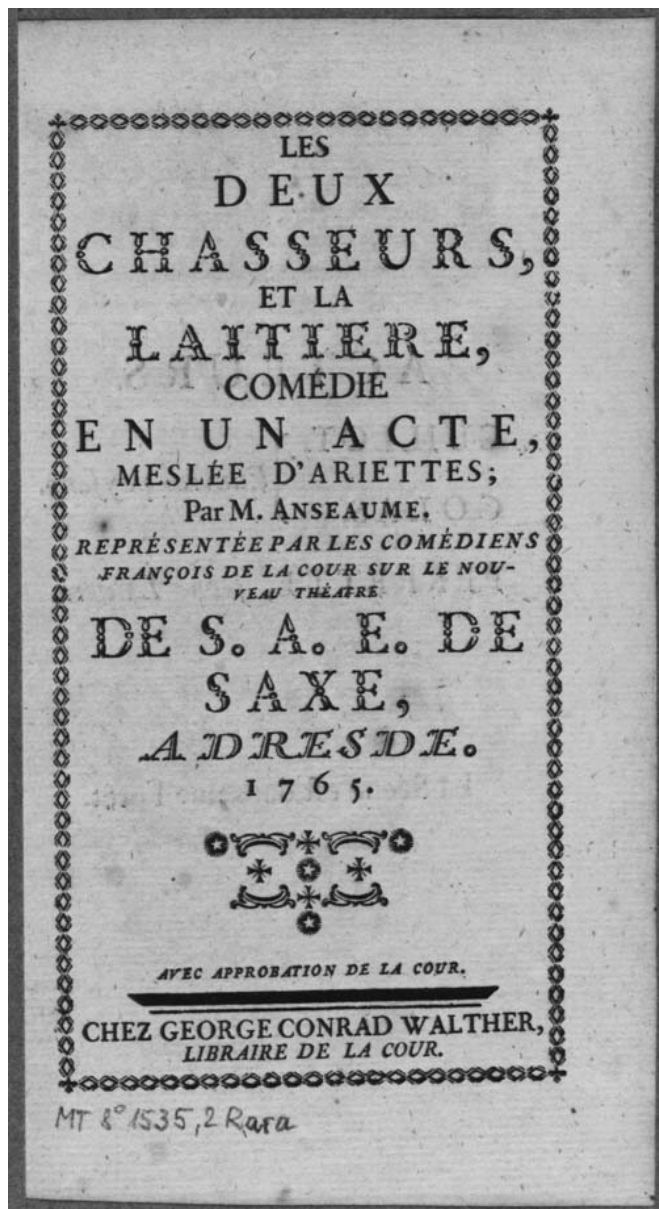


Abb. II.61. Egidio Romualdo Duni: *Les Deux chasseurs et la laitière* (MT 1535,2 Rara); Dresdner Textdruck für die Aufführung der Comédie-Françoise 1765, ohne deutsche Übersetzung.



Abb. II.62. Etienne-Nicolas Méhul: *Joseph* (hier: *Jacob und seine Söhne*, MT 495 Rara); erster Textdruck der Dresdner Deutschen Oper, 1817.

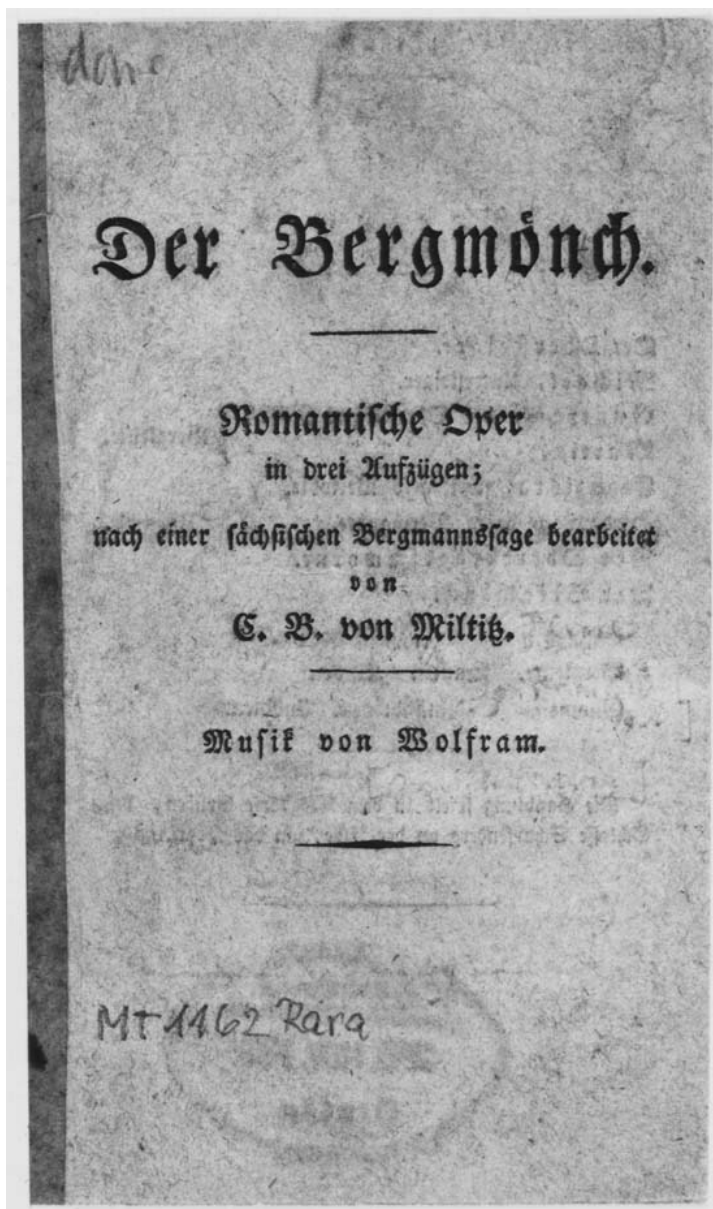


Abb. II.63. Joseph Wolfram: *Der Bergmönch* (MT 1162 Rara); Textdruck der Dresdner Uraufführung 1830.

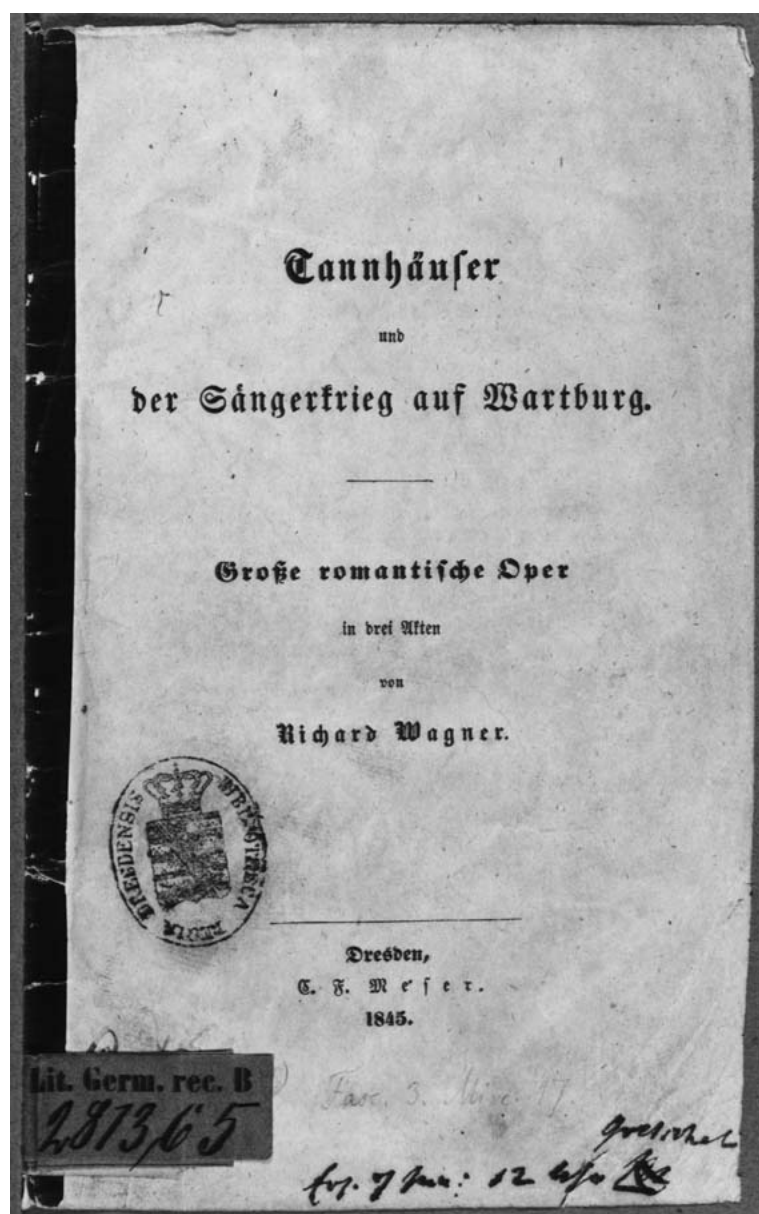


Abb. II.64. Richard Wagner: *Tannhäuser* (Lit.Germ.rec.B 2813,65); Textdruck der Dresdner Uraufführung 1845 (Erstausgabe).

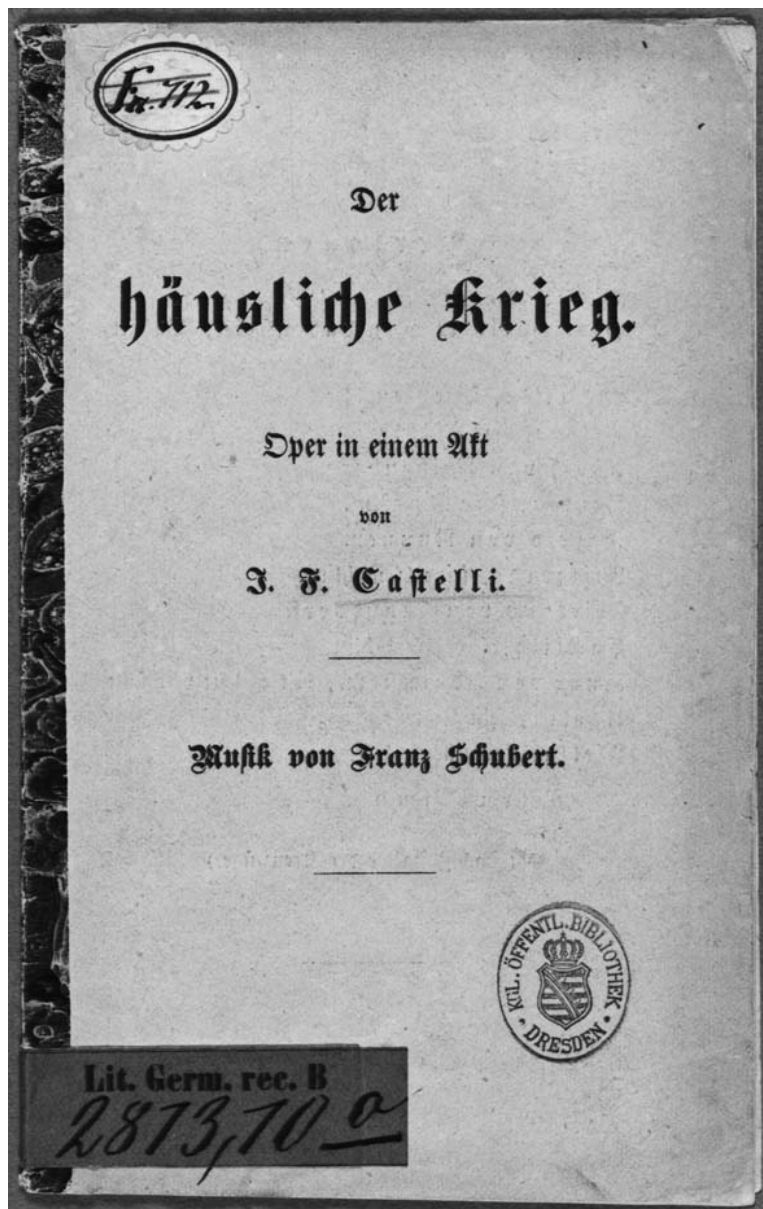


Abb. II.65. Franz Schubert: *Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg* (Lit.Germ. rec.B 2813,10.o); Textdruck der Dresdner Aufführung von 1872; links oben das Signaturschild der KPMS, unten rechts der Stempel der KÖB (= heute: D-DI).

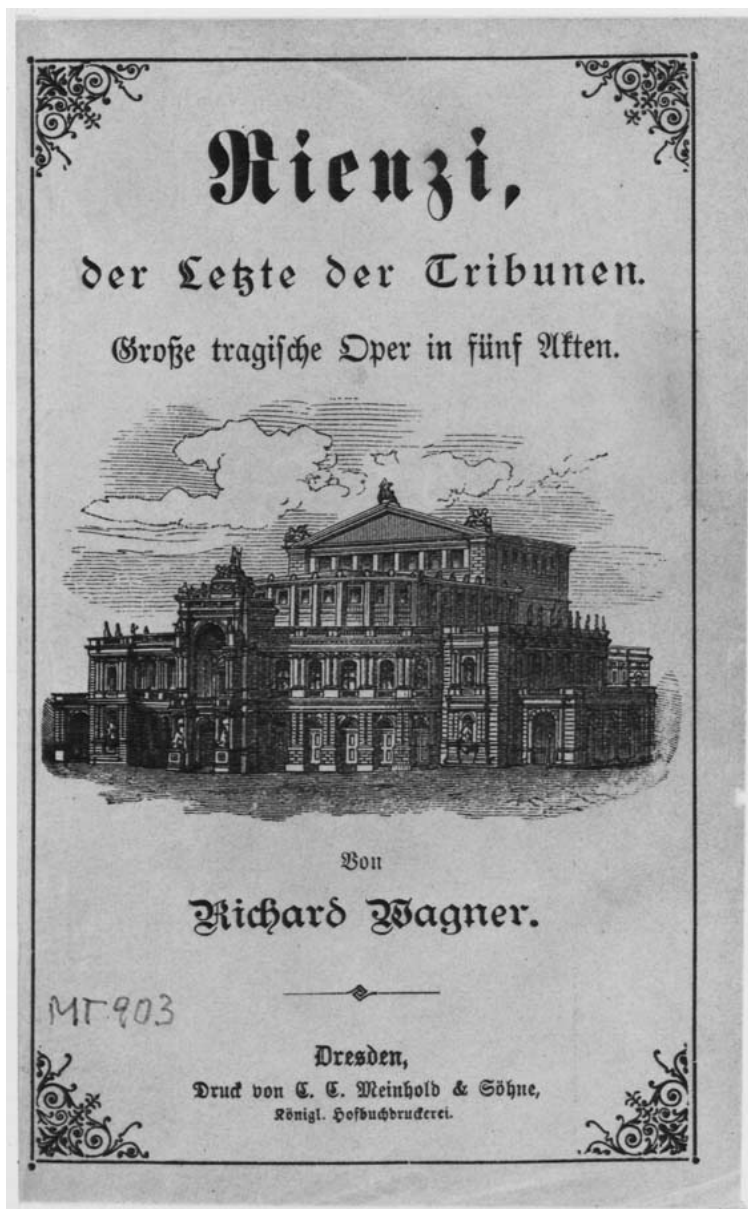


Abb. II.66. Richard Wagner: *Rienzi* (MT 903); Titel eines Textdrucks auf einem jener pastellfarbenen Außenumschläge, die ab ca.1882/83 für Dresden typisch wurden, mit einem Stich des Zweiten Semper-Theaters geschmückt sind auch für das Tage-Buch des Hoftheaters Verwendung fand.

Studie III

Dokumente und Kopialien der Dresdner Hofnotisten

BALCH, George Christoph

– siehe auch Abb.I.16 (1755) und I.17 (ca.1763) –

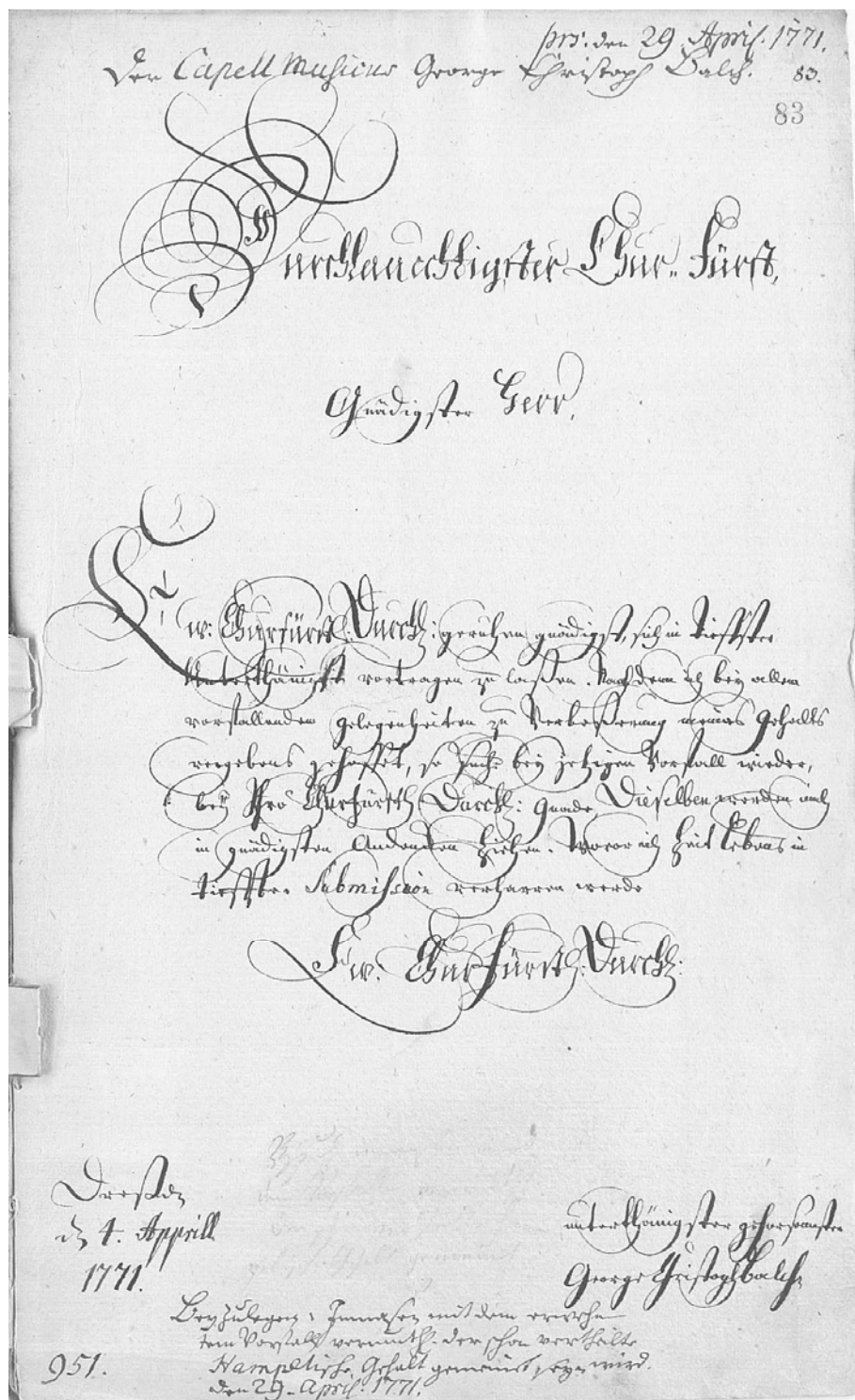


Abb. III.1a. Eigenhändiges Schreiben von G. Chr. **Balch**, 1771 (D-Da; Loc.910/3, 83r).

pro. den 27. Mart. 1773.

24 27.

Der Capell Musicus, Georg Christoff
Balch.

59
Durchlauchtigster Fürst
und Herr
Königlicher Herr

Erw. Fürstliche Durchl.: wollen zu unsem Einzuken gütigst
geraden, und mir bey Abnahme des Uhligs, der Stelle
als Instrumenten Inspector und Tractament
in Josep Guada Galtzina, damit ich das Nothwendige
erhalte. Vor solch Fürstl. Gnade ich Existenz
in dieser Unschicklichkeit verbleibe
Der Fürstliche Durchl.:

Dresden
den 21. Martij
1773.

Der Königlichste
Georg Christoff Balch.

593.

Abb. III.1b. Eigenhändiges Schreiben von G. Chr. Balch, 1773 (D-Da, Loc.910/4, 24r).

Credidi *Canto Rip:*

re didi propter
 quod locutus sum ego autem
 humiliatus sum nimis ego
 autem humiliatus sum nimis ego
 dixi in excessu meo
 ego dixi in excessu meo
 o omnis ho
 mo omnis ho mo men
 da x quid
 retribuam do mino
 pro omnibus que retri buit mi
 hi que retribuit mihi.

Mus. 2159-E-8a 18 32

Abb. III.2. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), S rip, G. Chr. **Balch**, ca. 1751

Credidi. *Violino Primo.*

Mus.2159-E-8a 45 67 48

Cottini ubito

Abb. III.3. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), vl 1, G. Chr. **Balch**, ca. 1751.

Credidi. *Fagotto.*

Cotti
96

Bibl.
London

105
433

Mus. 2159-E-8a

Abb. III.4. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), fag, G. Chr. **Balch**, ca. 1751.

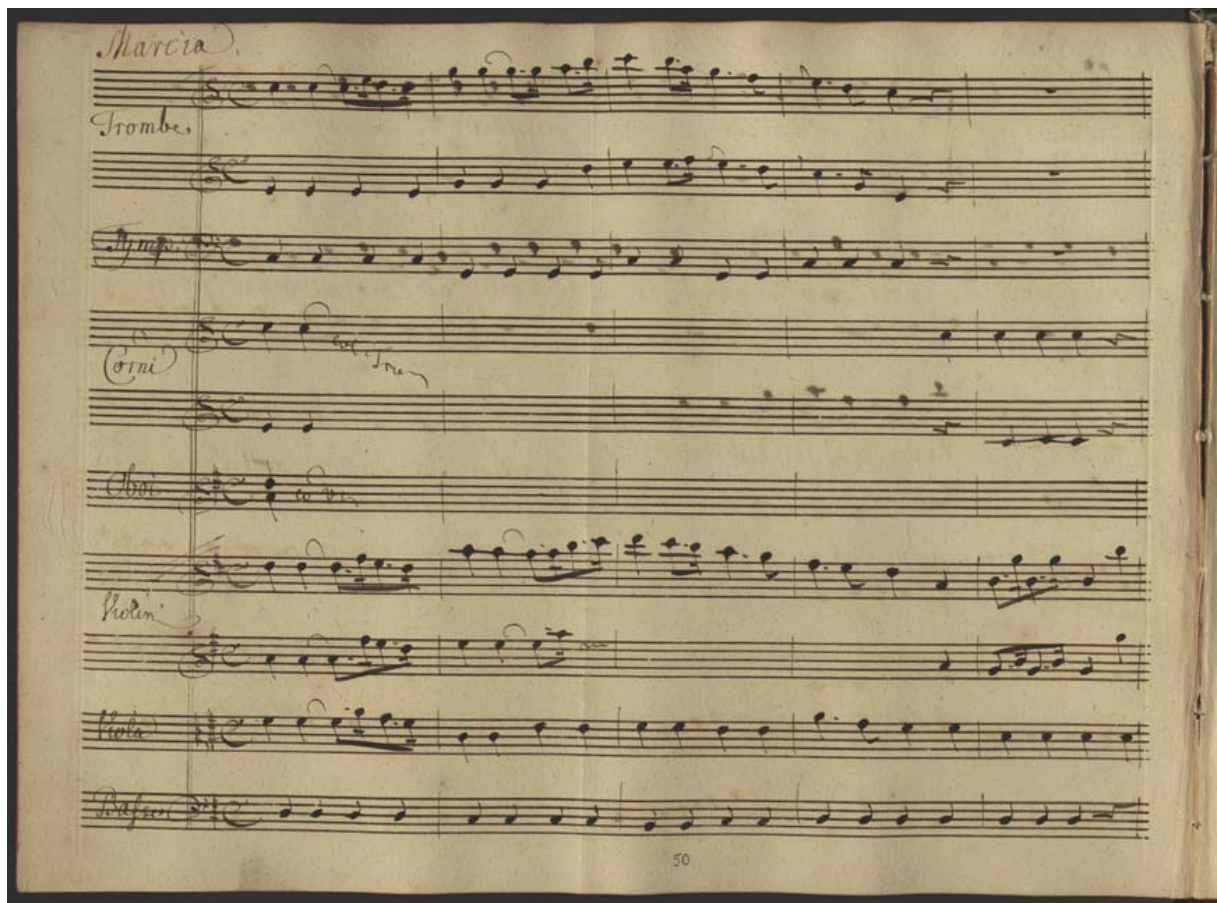


Abb. III.5. J. A. Hasse, *Didone abbandonata* (Mus.2477-F-35), Bd.1, G. Chr. **Balch**, wohl um 1760.



Abb. III.6. Aus dem von **Balch** geschriebenen Thematischen Verzeichnis der „Pillnitzer“ Tafelmusik-Materialien (Opernnummern für Orchester bearbeitet), Bibl. Arch. III Hb 787a: S.100-101 mit Naumanns *Ipocondriaco*, ca.1776.

BECK, Johann Christoph

– siehe auch Abb. II.28 (1790/1791) und III.31 –

Aria. *sub 4.*
Andantino.
 pianto raffre-na l'affanno con = sola, de = sto la tua
 pia:
 pe-na nel cie-lo pie-tà, raf-frena il
 pian-to raffrena conso-la, l'affan-no consola, de
 sto la tua pena nel cie-lo pie-tà

Abb. III.7. Notenschriftprobe **Becks** von 1800 (D-Da, Loc.911/5, 281).

Adagio Maestoso.
Oboe
Violini
Viola
Soprano
Contralto
Tenore
Basso
Organo
 2

Abb. III.8. J. G. Naumann, *Missa in d* [M 1] (Mus.3480-D-63), „Kyrie“, geschrieben von **Beck**, etwa 1800.

Regina coeli: Soprano I.

Vivace. 11. 12. 13.

Solo.

14. *Regina coeli læta - re re,*

pizz.

gina coeli læta - re Alle -

Tutti.

- - luja alleluja, alleluja alle.

fr.

- - luja alle - luja, al.

6. Solo.

le - luja. alle - lu.

Tutti.

ja, alle - luja, allelu.

ja, alleluja, alle - - luja.

Mus. 3549-E-578a

Abb. III.9. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), Stimme S 1 von Beck, wohl um 1800.

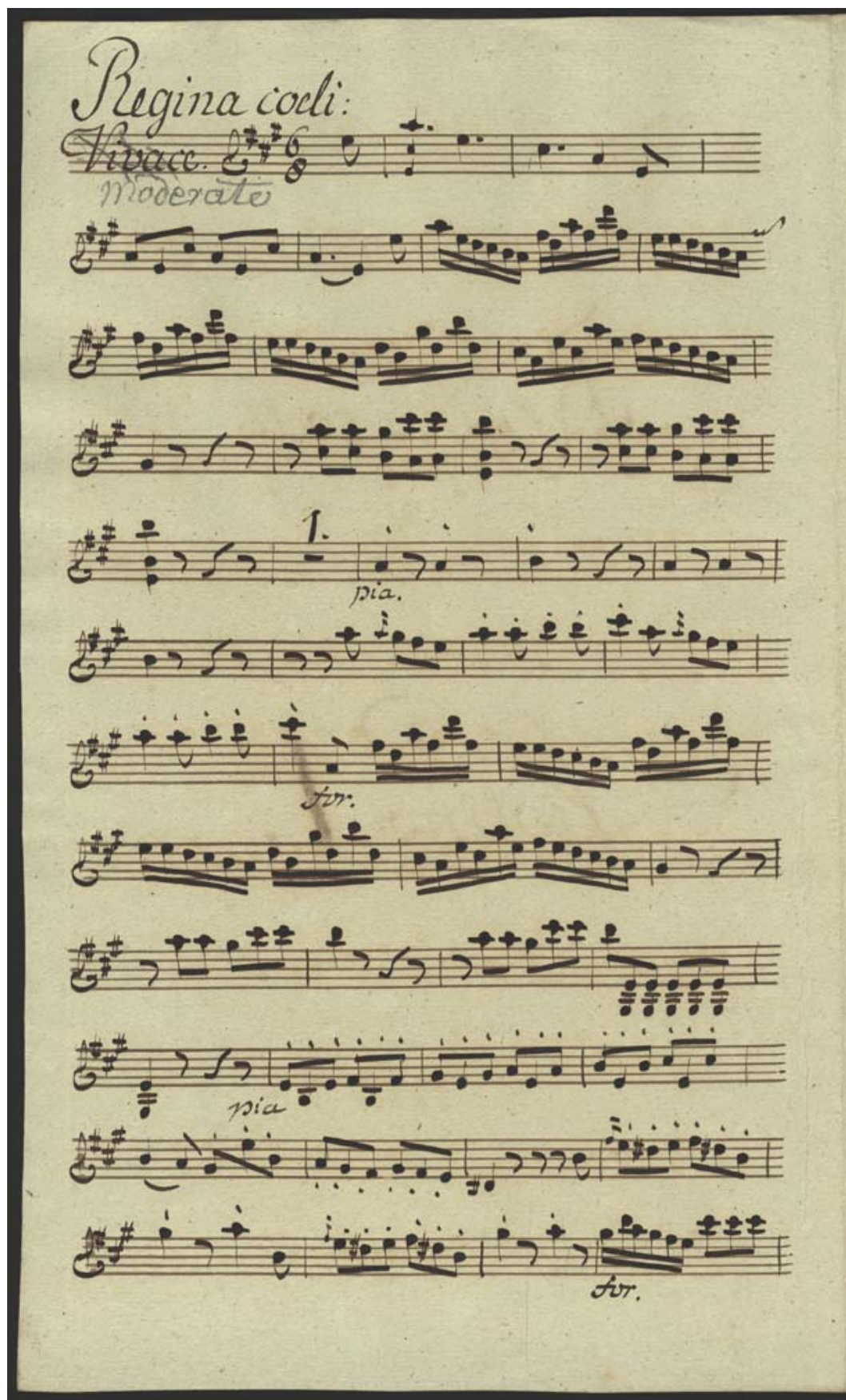


Abb. III.10. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), Stimme vl 1 von Beck, wohl um 1800.

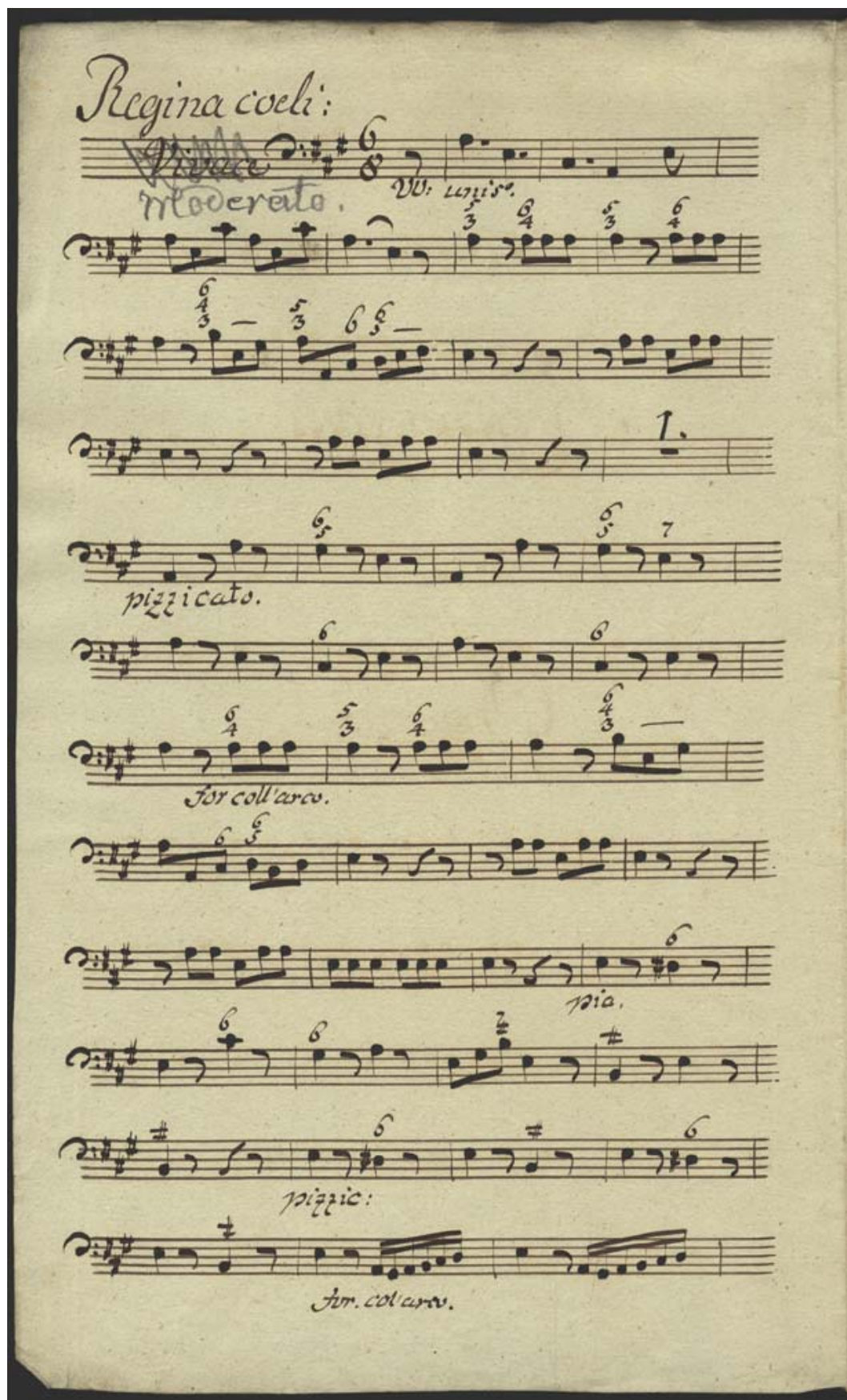


Abb. III.11. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), Stimme org von Beck, wohl um 1800.

10.
1.

Egli era a chiudere la porta indi s'abbandona sulla sedia a braccioli:

Scena III.

Micheli: *Essi son per venir? ouf... ma con,*
viene confessare per altro, che l'han scappata
bella! o come grati si mostrano a me marito, e
moglie, e vero che per essi pazzamente m'es-

Abb. III.12. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508), Bd. 1, Scena I/3, Beck, 1816.

13.
1.

Allegato *N. 5, Terzetto.*

Coro in Eb. *Flauto* *Clarinetto in B.* *Oboe* *Fagotti* *Violini* *Viola* *Costanza* *Armando* *Micheli* *Voci di coro* *Barri*

che *via zitto zitto zitto* *ma.*

Allegro un poco agitato.

109

Abb. III.13. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508, vol.I), Beginn von Nr.I/5, Beck 1816.

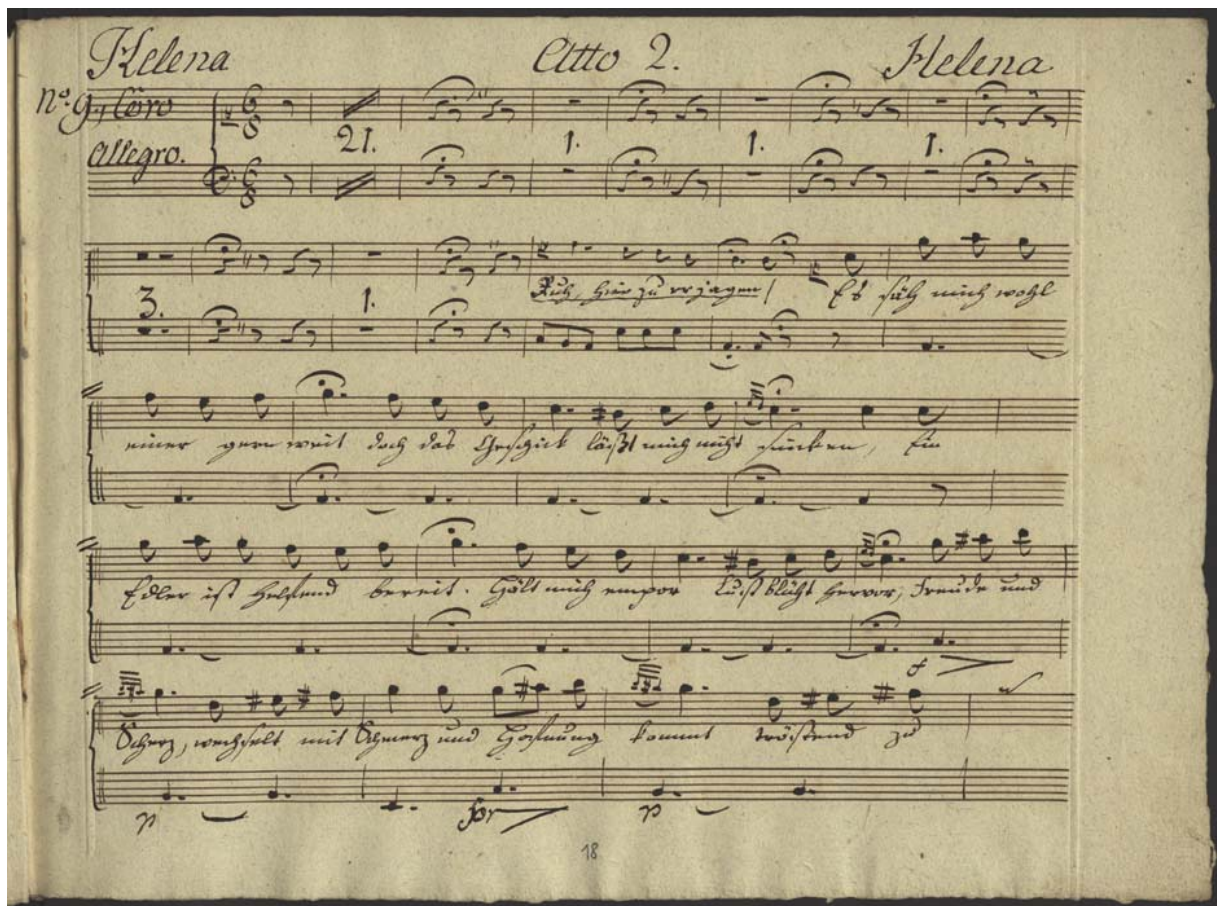


Abb. III.14. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), Stimme Helene/Akt II, Beck, 1817.

Ouverture.
Alllegro
vivace

353

Abb. III.15. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), vl 1, Beck, 1817.

Handwritten musical score for "Regina coeli" by Christian Gottlieb Böhme, Tenor Rip, Mus. 3549-E-578a. The score is written on ten staves. The title "Regina coeli." is written in a large, elegant cursive script at the top left. To its right, "Tenore Rip." is written in a similar script. Below the title, the tempo "Vivace." is written in a smaller cursive script. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff has a measure rest marked "22". The lyrics "allelu" are written below the first staff. The second staff has the lyrics "ja, alleluja, alle - - luja al". The third staff has the lyrics "le - luja. alle - luja". The fourth staff has a measure rest marked "11." and the lyrics "Allelu-ja alleluja alle". The fifth staff has the lyrics "- luja alle. - lu-ja alle". The sixth staff has the lyrics "lu-ja. allelu" and a measure rest marked "1.". The seventh staff has the lyrics "ja, allelu-ja" and a measure rest marked "1.". The eighth staff has the lyrics "ja, allelu-ja" and a measure rest marked "13.". The ninth staff has the lyrics "allelu-ja allelu-ja, alle". The tenth staff has the lyrics "- luja alle - luja, al" and a measure rest marked "22.". The score ends with a double bar line. At the bottom left, the manuscript number "Mus. 3549-E-578a" is written. At the bottom center, there is a circular library stamp that reads "Bibl. Landesp. Bonn".

Abb. III.16. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), T rip, **Böhme**, um1800.

Sch No 4

Regina coeli: Violono e Violoncello

Vivace $\frac{6}{8}$ *unis*

pizzicato.

for. coll'arco.

pia

Mus. 3549-E-578a

Abb. III.17. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), vlc e cb, **Böhme**, um 1800.

12
5

Largo

Violini

Vieli

Oboe

Clarineti

Corni *soli.*

Fagotti

Cestanz Mar.

Angelina

Armando

Comand

Micheli

Ant^o Semof

1^o 2^o Coro

Basso *Largo.*
pia.

lig.

Cost
Qual si lenzio qual si

Abb. III.18. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508), Bd. 3, Beginn des Finale, Böhme, 1816.

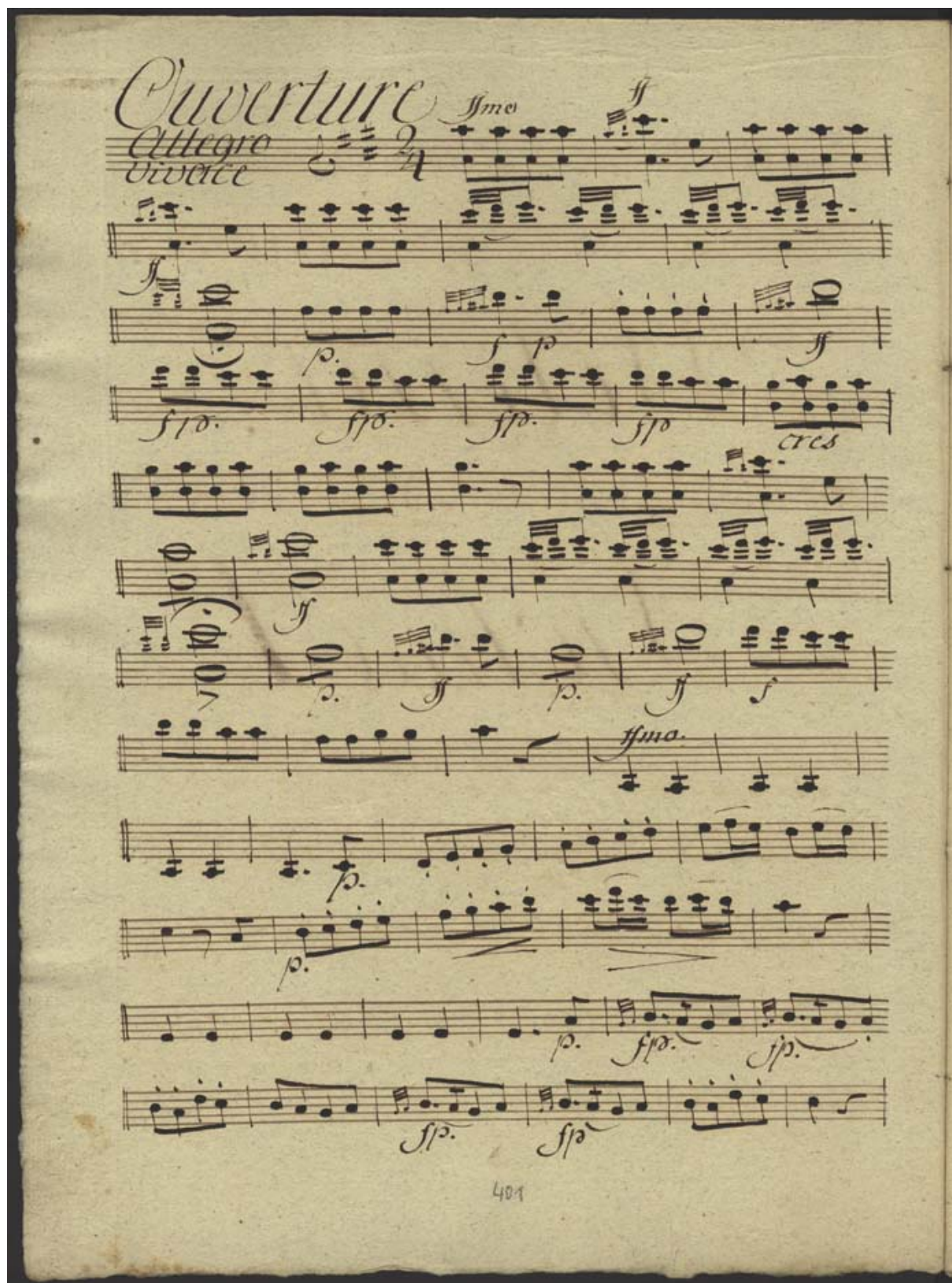


Abb. III.19. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), Stimme vl 1₂, **Böhme**, 1817.

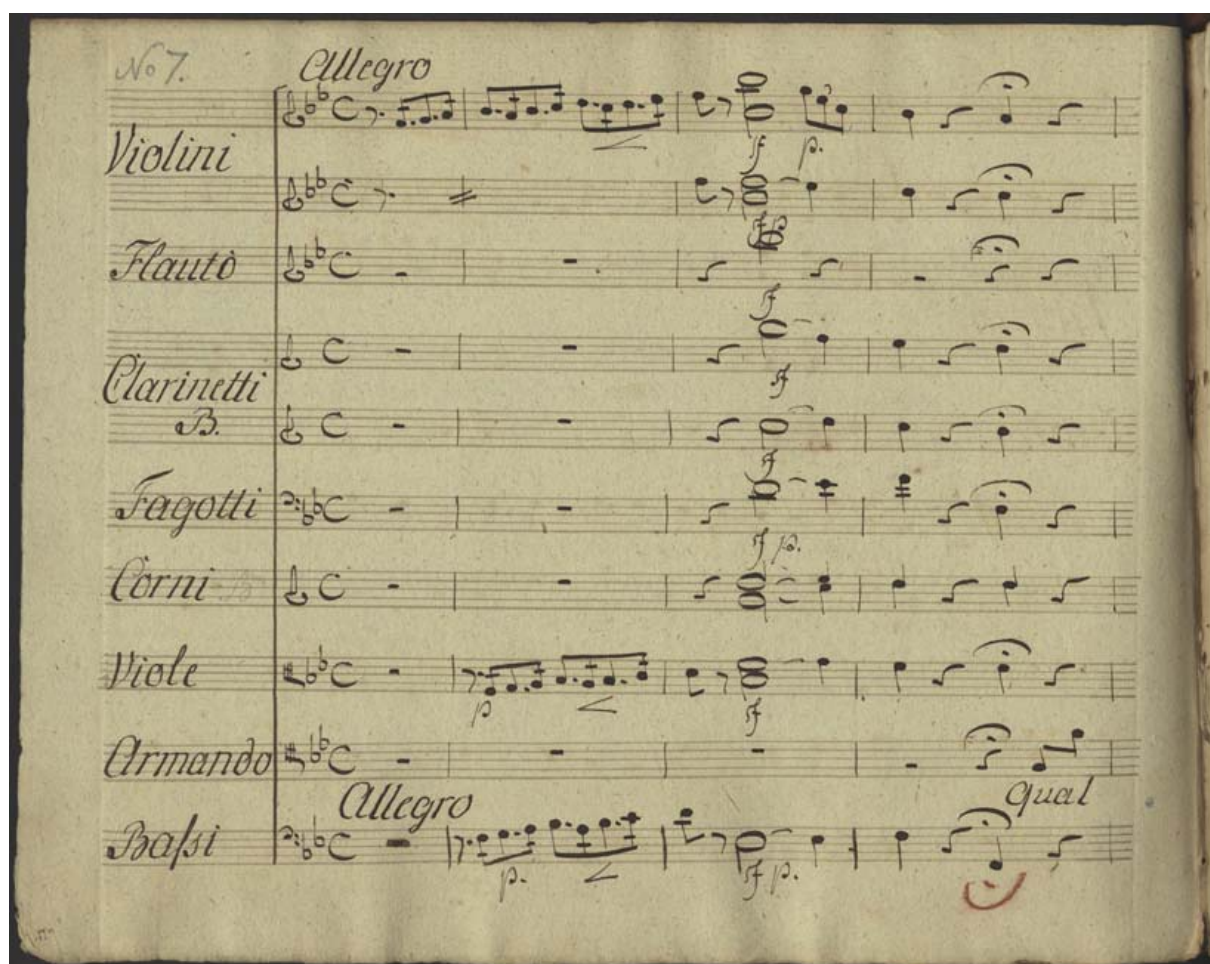


Abb. III.20. E.-N. Méhul, *Hélène* (Mus.4105-F-505a), Stimme vlc/b, **Böhme**, 1817.

DACHSELT, Christian Gottlieb

– siehe auch Abb. I.33 (ca.1780) und II.27(ca.1790) –

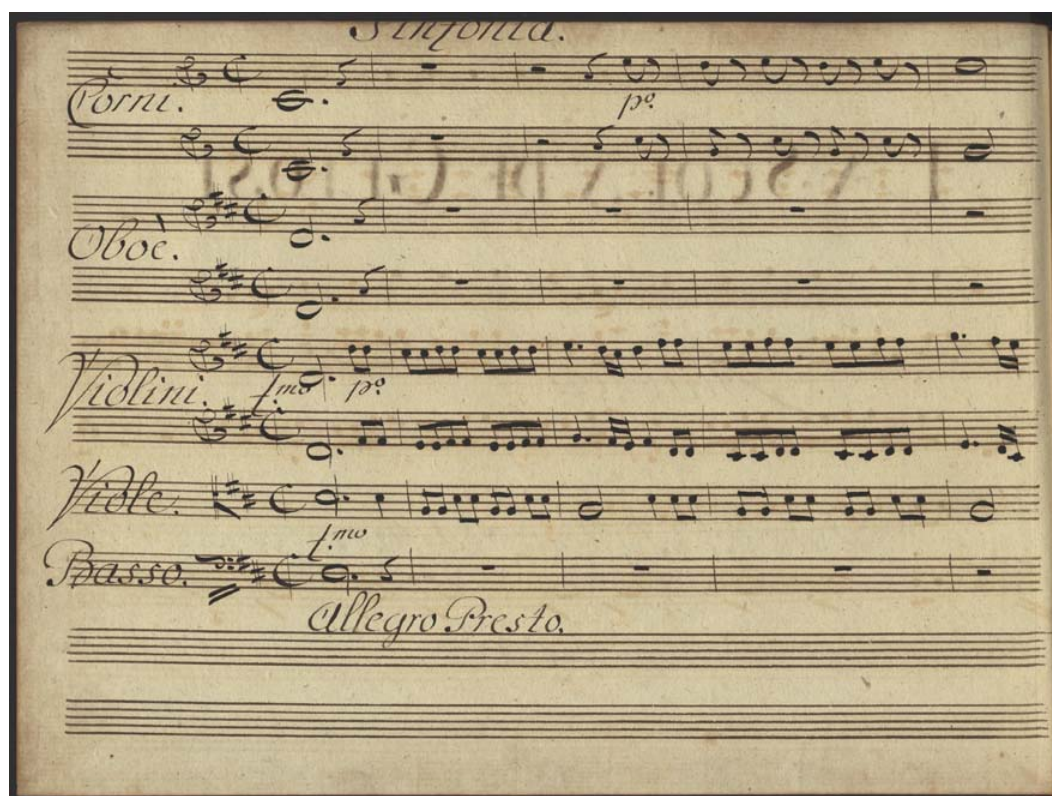


Abb. III.21. A. Salieri, *La Scuola de' gelosi* (Mus.3796-F-6), Bd. 1, Beginn der Sinfonia, **Dachselt**, 1781.

The image shows a page from a handwritten musical manuscript. At the top, the word "Scena I." is written. Below it, the staves are labeled for three characters: "Lum:", "Bla:", and "Carl:". The music is written in a single system with three staves. The lyrics are written below the staves in Italian. The lyrics are: "Il padron? siete voi? Ah! che diamine fate? Io sono e sangue, voi ci vo- lete far guastar il sangue. Pur v'è alcuno in nascoso. male detto geloso, nemi non lascia dormir il suo bisogno. Eppur, Eppur. Sapete ove si trova? Dove?".

Abb. III.22. A. Salieri, *La Scuola de' gelosi* (Mus.3796-F-6), Bd. 1, Scena I/1, **Dachselt**, 1781.

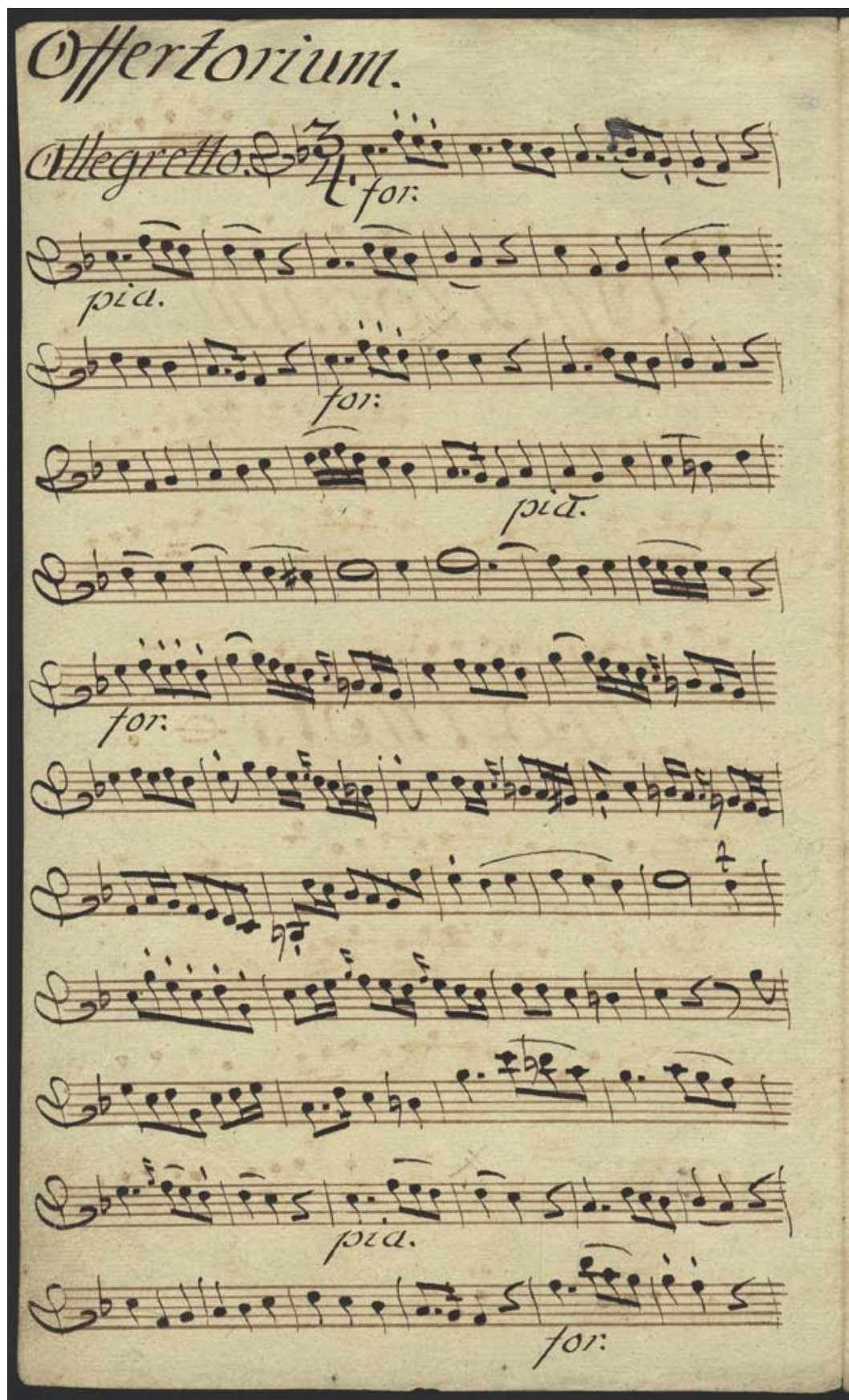


Abb. III.23. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), vl 1, Dachselt, um 1797.

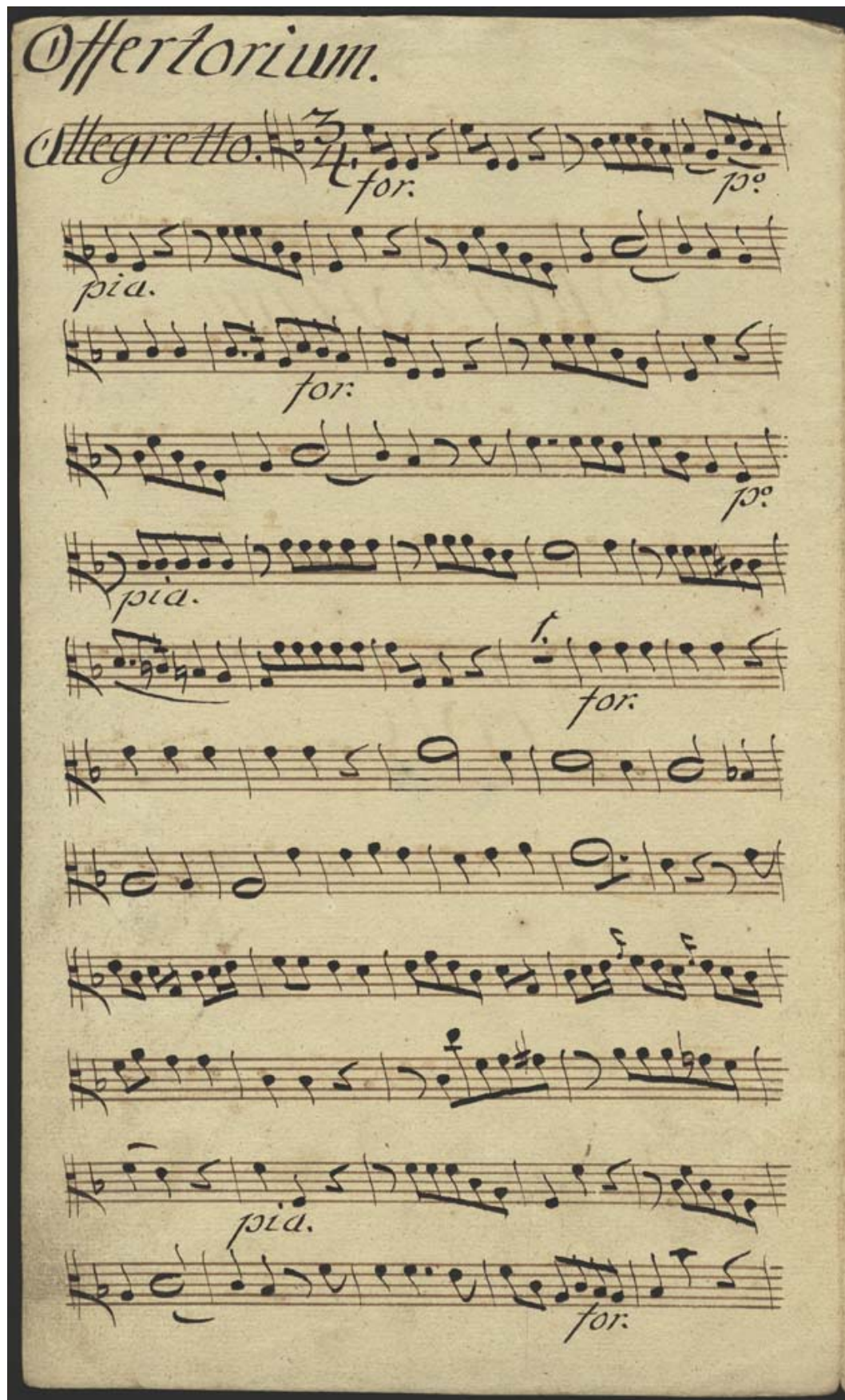


Abb. III.24. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.2480-E-522), vla, Dachzelt, um 1797.

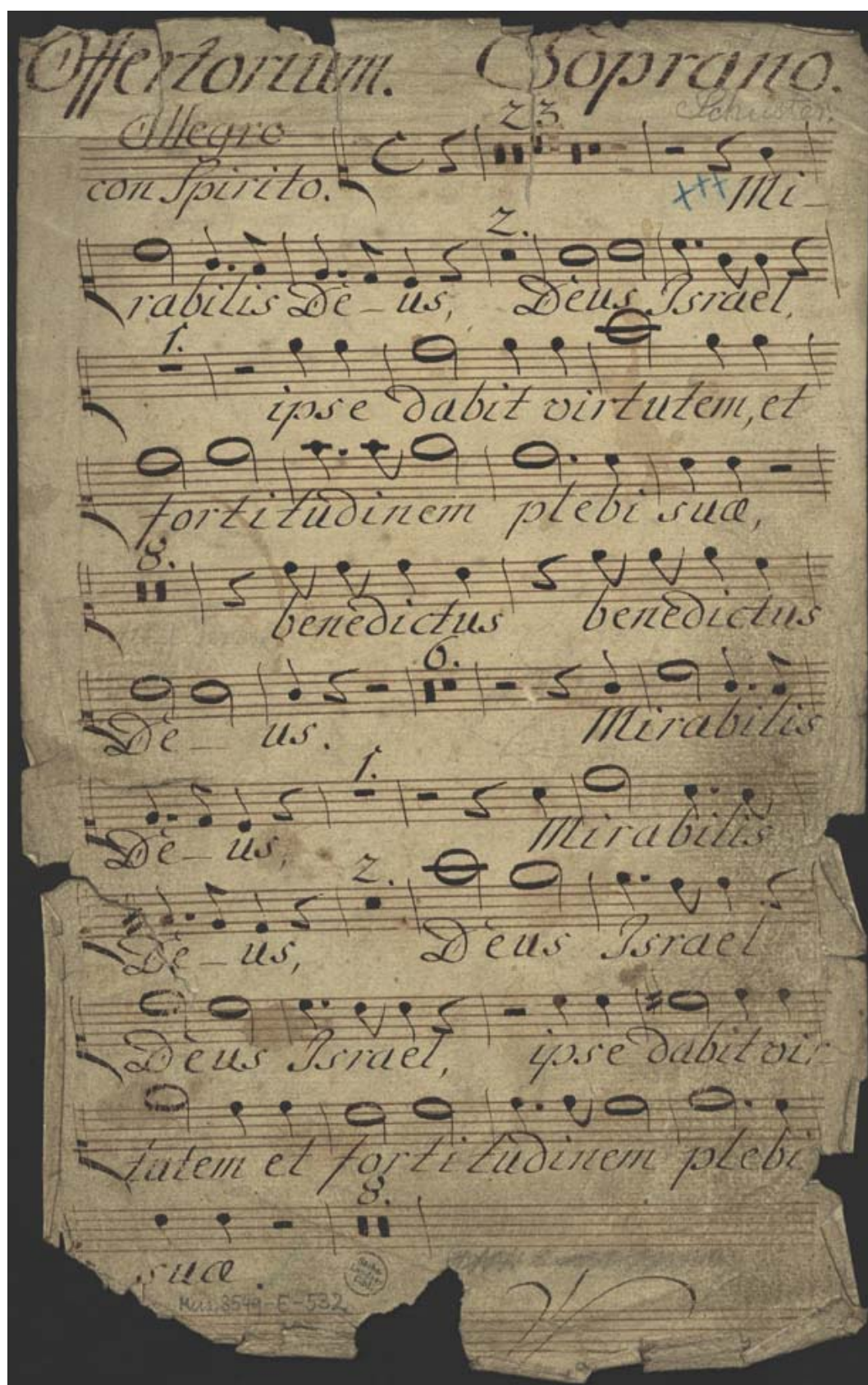


Abb. III.25. J. Schuster, *Miserabilis Deo* (Mus.3549-E-532), S rip, **Dachselt**, s.d.

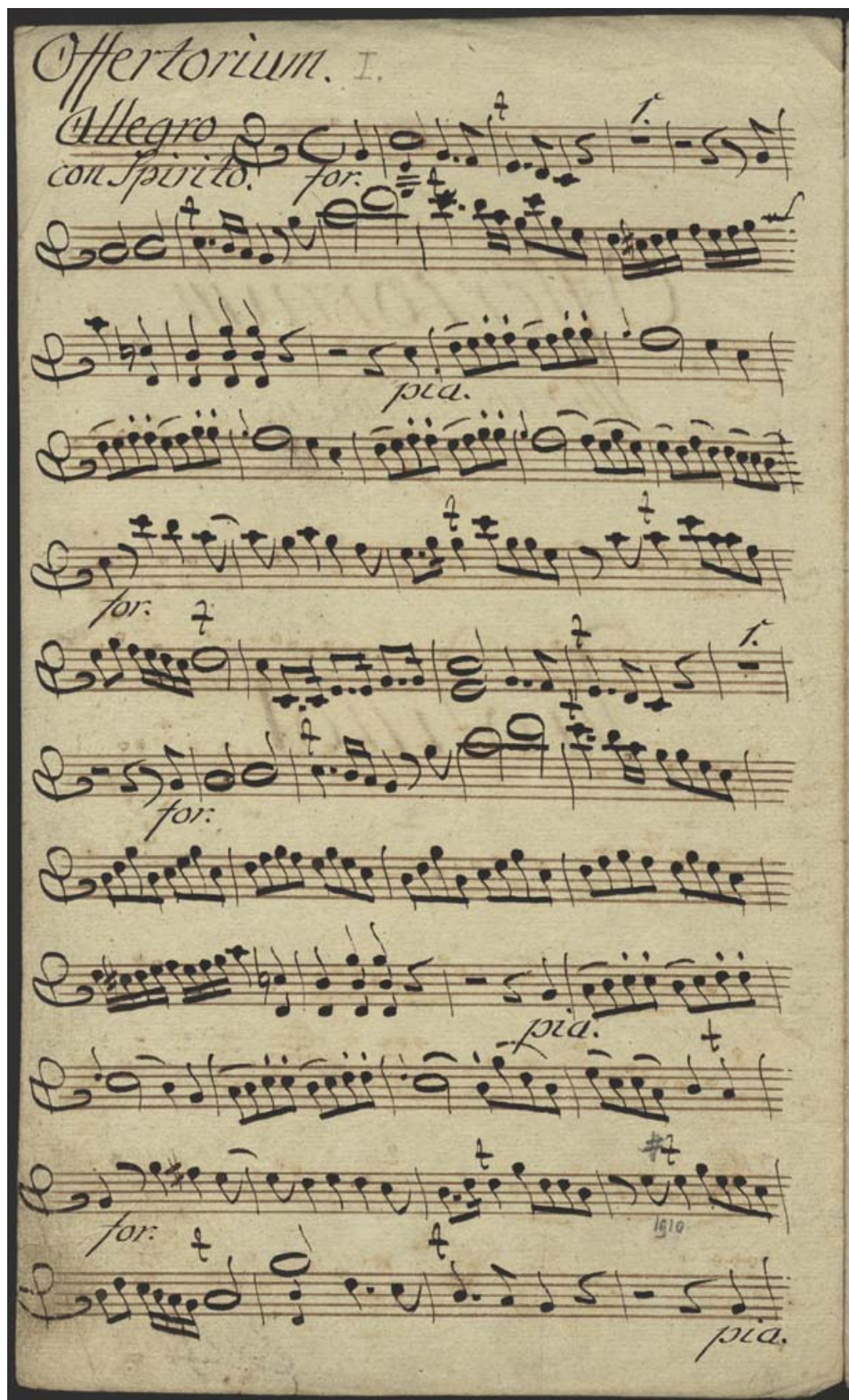


Abb. III.26. J. Schuster, *Miserabilis Deo* (Mus.3549-E-532), vl 1, **Dachselt**, s.d.

ige zu Accurateſſe, und da bißweilen einige Arbeiten zuſam-
 men ſtehen, ob, ſowohl nicht anders ſeyn, als das Sie meine Arbeit
 von Jahren, die Inſchuldigkeit in etwas hinein zu ſehen, wie ich ein
 auch vor Ihnen an gütlichen und ſchmerzhaften und letzten Teil,
 Teil, eine ſehr wohlgehaltene Krankheit, wie beygebrachte At-
 teſtat bezeugt, auch zu ſehen, da nun wohl vor der Hand wieder
 geſund, so ist mir, wegen vollſtändig zu ſchmecken Einſtand,
 das Land auch zu gebrauchen ungewohnt, für mich durch diese
 Krankheit verursachten Schuldvergaben, haben mich, bey jetziger
 kleinen Zeit, nicht mehr zuſamm zu bringen, welche ich aber doch
 ſchuldigſt wünschete, meine Inſchuldigkeit bezahlt, zur Vermeidung,
 ſey meine ſchuldigſte Arbeit, genug tut zu ſehen. –
 So nunmehr an **Erw. Fürstl. Durchl.** meine demütig.
 und Bitte, Höchst Dieſelben wollen auch bei anderen Höchsten
 Gnaden, eine gütigſte Gratification mir auszuſprechen, ge-
 ſagt zu werden.
 Eine Höchste Gnade wurde mit ſchuldigſter Pflicht,
 nicht zu verſäumen, und Zitterbunde in tiefer
 Ernüchterung vorhanden.
Erw. Fürstl. Durchl.
 D-Da, Loc.911/5, 134v.

Abb. III.27. Eigenhändiges Schreiben von Funke, 1799 (D-Da, Loc.911/5, 134v).



Abb. III.28. G. Sarti, *Le Gelosie villane* (Mus.3273-F-4), Bd. 1, Finale I, Partiturschrift von **Funke**, Buchstabenschrift von **Uhle**, 1778.

Handwritten musical score for "Finale Primo" from G. Sarti's "Le Gelosie villane". The score is on page 254 and features staves for Oboe, Violini, Fagotti, Clarinetto, Trombe, Tromboni, and Cello. The music is in 3/4 time and includes various dynamics such as "pia.", "solo.", "dolce cresc. a poco a poco", and "March.". The lyrics "Crudo amor penar mi fai penar mi fai, tu nel" are written below the staves.

Abb. III.29. G. Sarti, *Le Gelosie villane* (Mus.3273-F-4), Bd. 1, Finale I, Partiturschrift von **Funke**, Textschrift von **Uhle**, 1778.

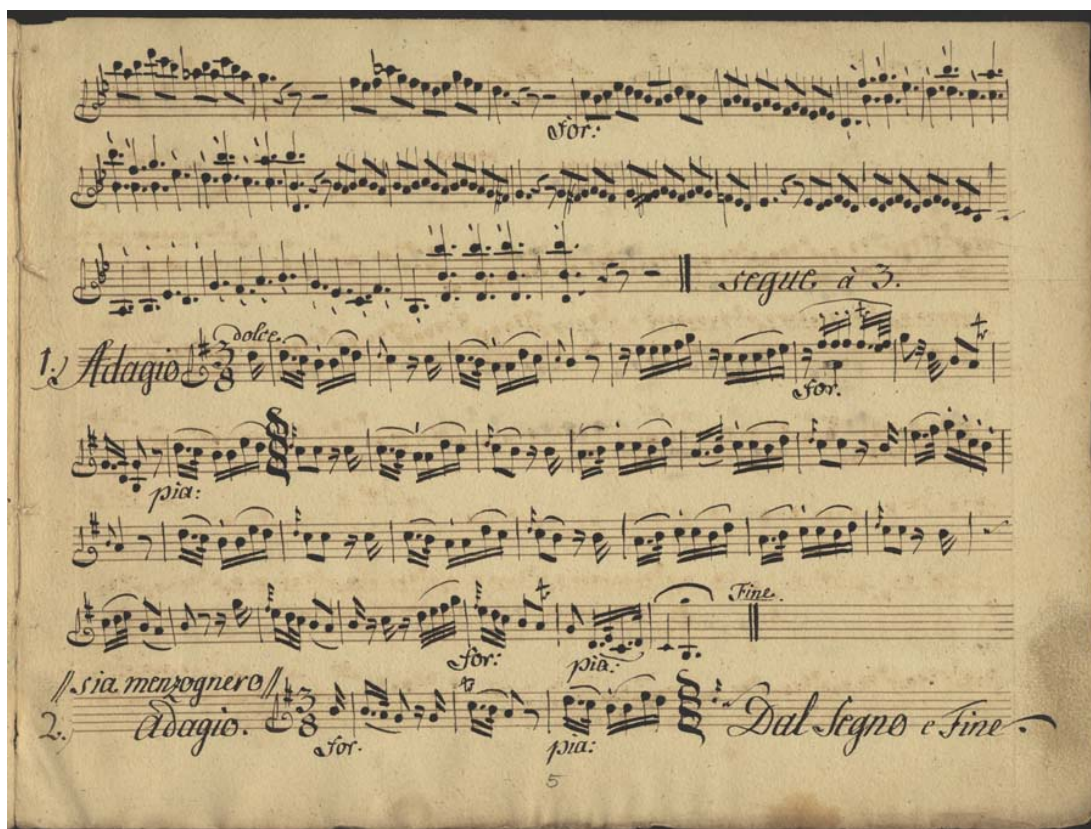


Abb. III.30. J. Schuster, *Lo Spirito di contraddizione* (Mus.3549-F-506a), vl 1, Funke, 1785.

Abb. III.31. G. Paisiello, *L'Amor contrastato* (Mus.3481-F-503a), vl 2, Atto I/Bl.10v: obere Seitenhälfte (Nr. 7) von **Funke**, untere Seitenhälfte (Nr. 8) von **Beck** geschrieben, 1790.

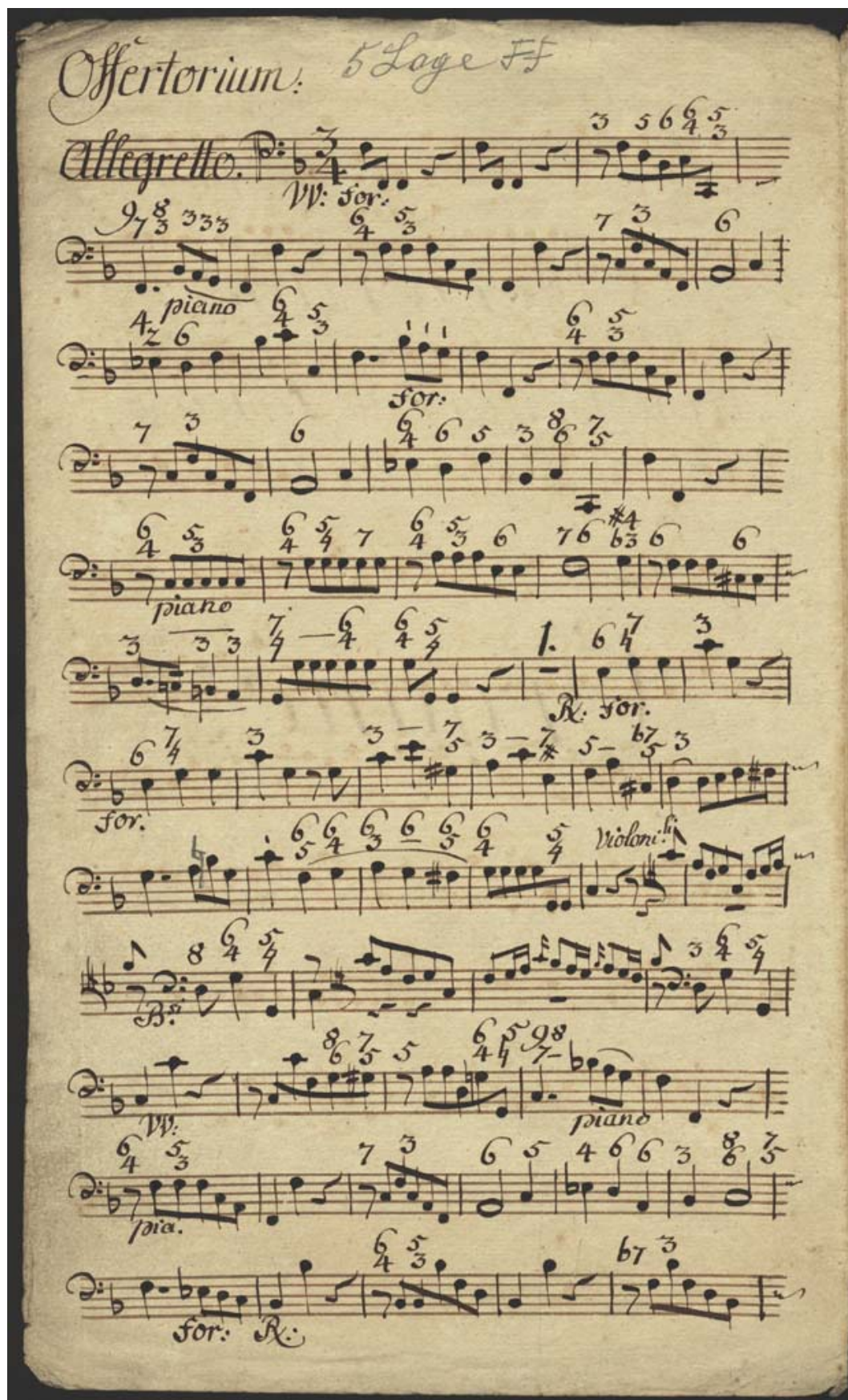


Abb. III.32. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), org, **Funke**, 1797.

GRUNDIG, Johann Gottfried

– siehe auch Abb. I.4 bis I.8 (ca.1731 bis ca.1763) –



Abb. III.33. F. M. Cattaneo, *Triosonate A dur* (Mus.2468-Q-1), vl 1, **Grundig**, Schriftstadium "A 1".

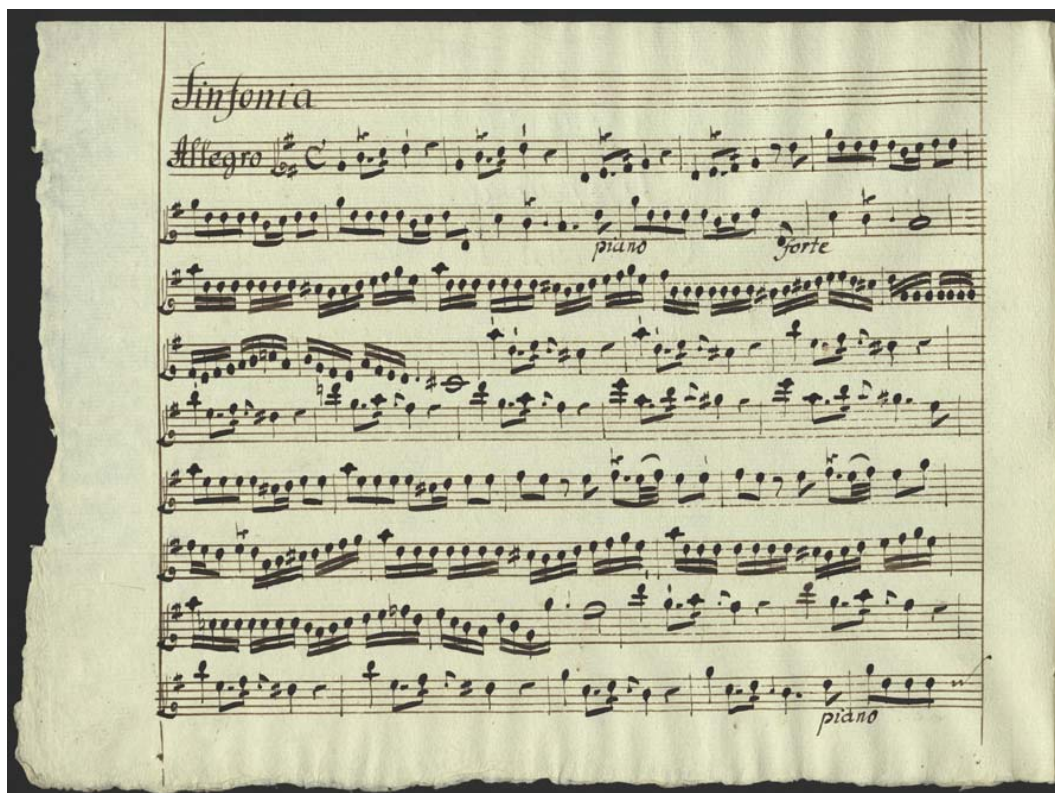


Abb. III.34. J. A. Hasse, *Il Natal di Giove* (Mus.2477-F-58a), vl 1, **Grundig**, 1749.

Offertorium Viola.

Allegro

Mus. 3480-E-534 V.

Abb. III.35. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-534), vla, **Grundig**, 1770.

Offertorium Fagotto

Allegro

Mus.3480-E-534

v.

Abb. III.36. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-534), fag, **Grundig**, 1770.

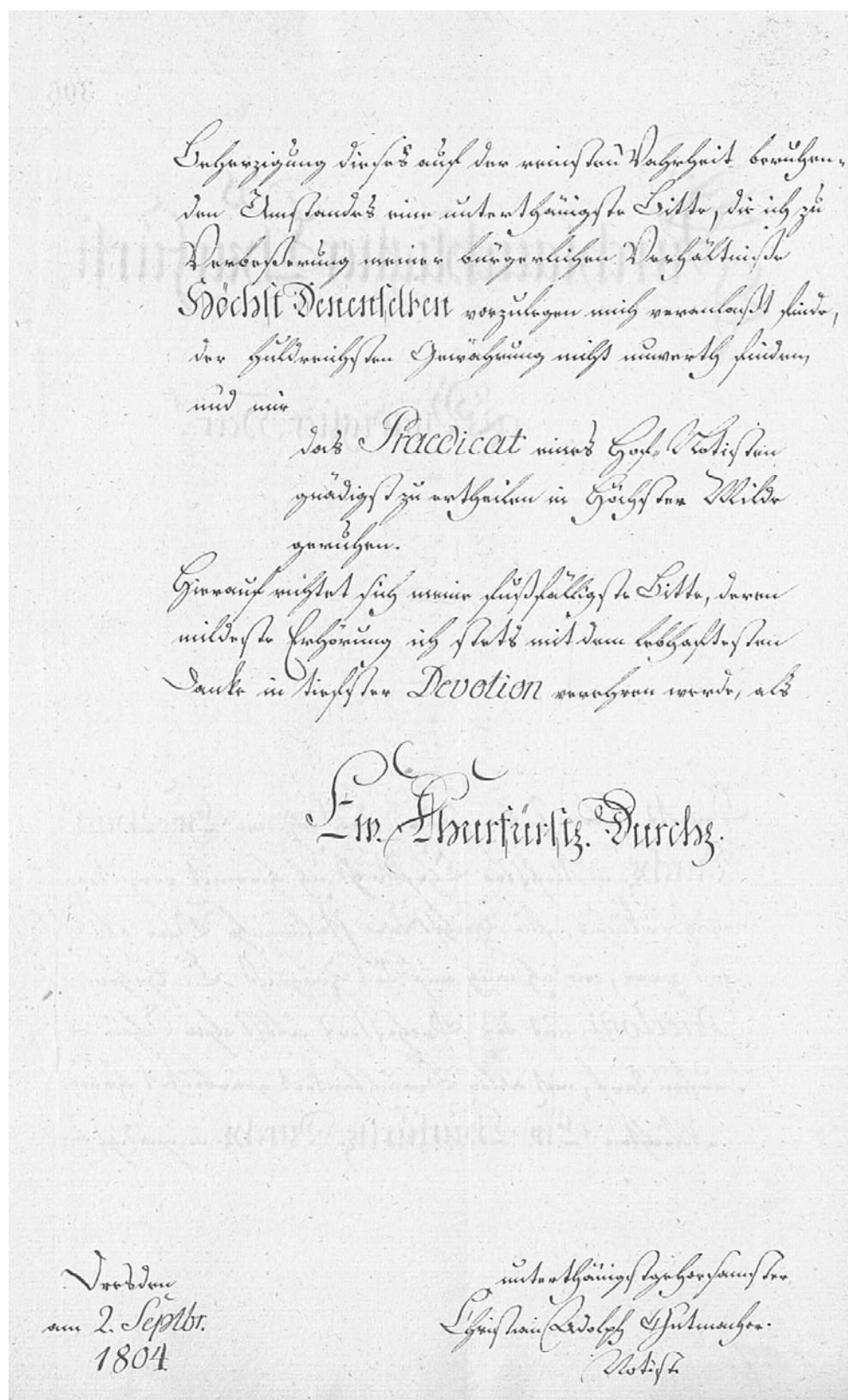


Abb. III.37. Eigenhändiges Schreiben von **Gutmacher**, 1804
(D-Da, Loc.2427/7, 306r).

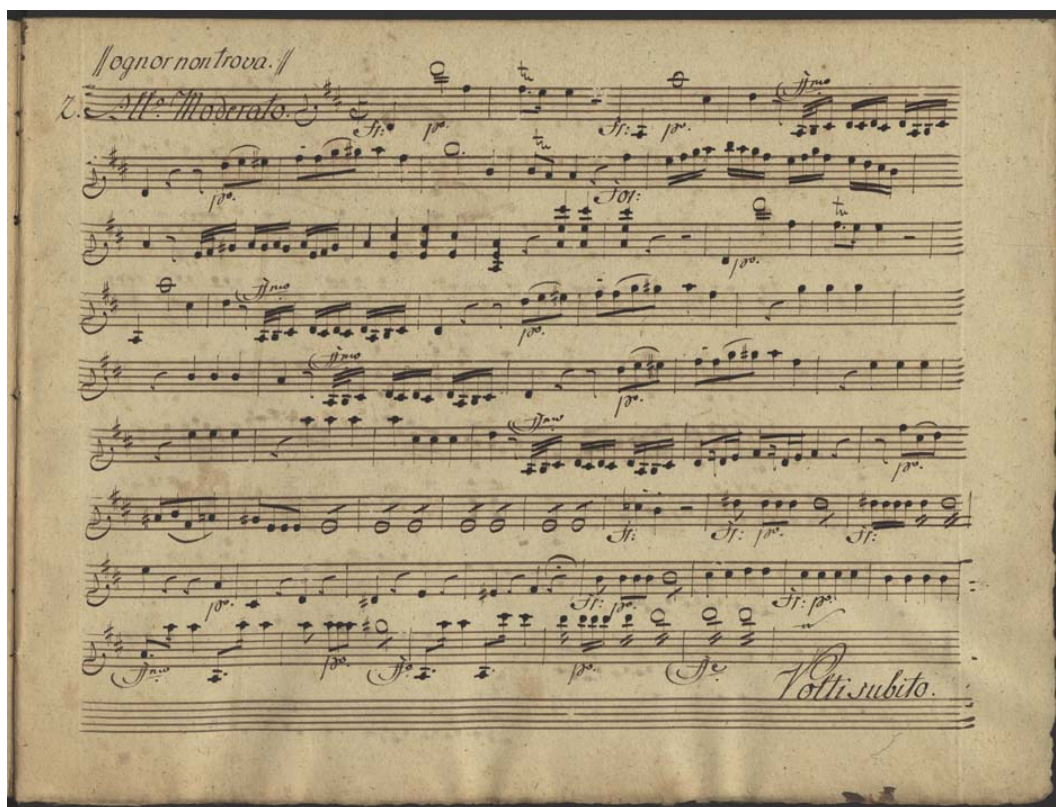


Abb. III.38. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), vl 1 für Atto II, **Gutmacher**, 1784.

Abb. III.39. J. S. Mayr, *Le due giornate* (Mus.4104-F-508), Bd. 3, aus dem Finale, **Gutmacher**, 1816.

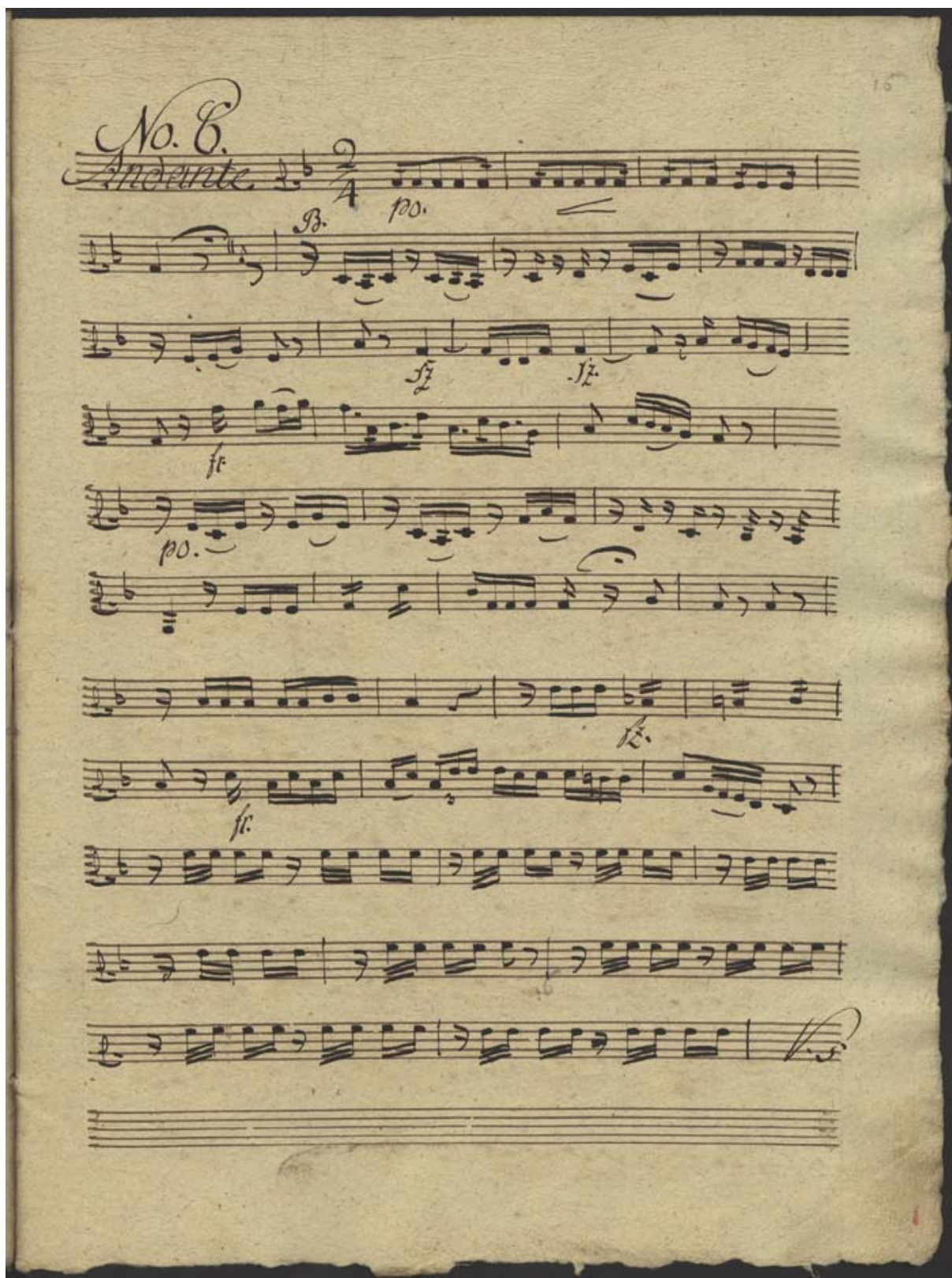
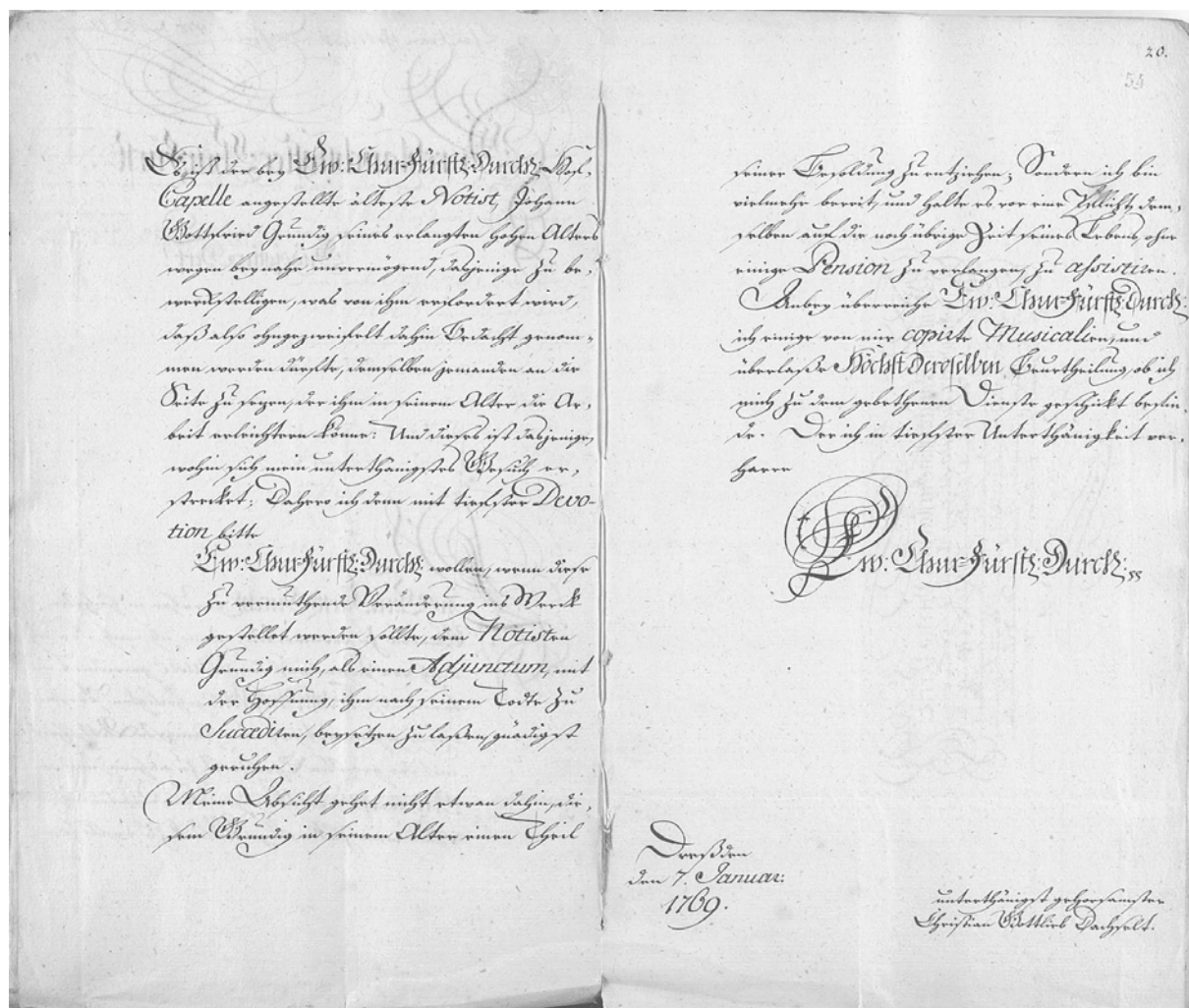


Abb. III.40. F. Kauer, *Das Donauweibchen*, II. Teil (Mus.3908-F-504a), vl 2₁, **Gutmacher**, 1821.

- siehe auch Abb. I.21 bis I.24 (1744-ca.1764) und II.24 (1765) –



366



pro. den 29. Aug. 1783.

Joseph Gottlieb Haußstädtler.

Durchlauchtigster Fürst,

gnädigster Herr.

23.

23

Ew. Fürstl. Durchl. preiswürdige
Clemenz voran lay Bet mich, als ein Armer Auswärtiger
und alter Diener, der schon über 30. Jahre bey den Noten
Copirung so wohl bey Kirchen Music, als Comiquen
Opern und Ballets ist gebrauchet worden, aber nicht
in ein gütliches Tractament zu werden können, da ich doch
bey August dem 3^{ten} an der Königl. Gnade hier mahl der
Folgende Reise mit dem H. Compositeur Leter Breunich
habe thun müssen, selbiger aber, als der 7. jährige Krieg sich
angefangen, mit Vetter abgegangen, und in der letzten Reise
nach Josten nicht habe bekehren können, und die Ansuchen
in Durschen habe auch schon müssen; Nach Königs Abtheilung
aber, als der Krieg sich gemindert, bey der Administration
in 6. jährigen Dienst als Notiste bey dem Frankösischen
Theater engagiert gewesen, als aber Ew. Fürstl.
Durchl. die gnädigste Regierung angetreten, wie der
dimittirt worden, und ich nunmehr 15. Jahre wieder zu
hause geblieben, ohne mich engagieren zu können; Der
Clavecin Concerten auch 2. stügel, worbey ich durch
Leter August vor Ew. Fürstl. Durchl. habe copiren
ad informand.

2022.

Abb. III.42. Eigenhändiges Schreiben von **Haußstädtler**, 1783
(D-Da. Loc.910/8, 23r).

müssen, haben mich zwar soulagirt, aber nicht hinreichend
 versehen, zu einem nothdürftigen Unterhalt. Als
 habe ich mich Ew. Churfürst. Durchl. zu Füßen, und
 alle Ihre göttliche Gnade an, da ich bey den Nothen Lopi-
 dung nicht reogiren, und mein Glück nicht finden kan,
 mich in niemandes bißigen Suoch zu verweisen, gnädigst
 grüßen wollen, das ich doch nicht mein Alter selbst
 den Meinigen nicht werden kan. Hier solte ich
 nicht Verzönerung ich unter unermüdeten Gebeth um
 Ew. Churfürst. Durchl. langes Leben, und stet
 gründtliche hoch Wohl, wor das ganze Land mit
 dankbar und Subjecten zu seyn Verbundlung
 vorhatten wurde,

Ew. Churfürst. Durchl.

unterthänigst gehorsamer
 Johann Gottlieb Haußstädler.

Abb. III.43. Eigenthändiges Schreiben von **Haußstädler**, 1783 (D-Da, Loc.910/8, 23v).

Missa *Cont: Alto.*
Kyrie.

unperdante
ma spirito.

Kyrie e Kyrie
e Kyrie e ele-ison Kyrie
e ele-ison e lei
son Kyrie Kyrie
Kyrie ele-ison elei-son e lei
son ele-i-son e le-ison
Kyrie ele-ison Kyrie ele-i-
son e le-ison e le-ison ele-i-
son 14. *Soli à 4.*
Christe elei-son Christe Chri-
-ste elei-son 5.

Mus 2455-D-500 5 *volti*

Abb. III.44. G. A. Ristori, *Missa in C*, s.d. (Mus.2455-D-500), A solo, **Haußstädler**, vor 1751.



Abb. III.45. G. A. Ristori, *Missa in C*, s.d. (Mus.2455-D-500), vl 1, **Haußstädler**, vor 1751.

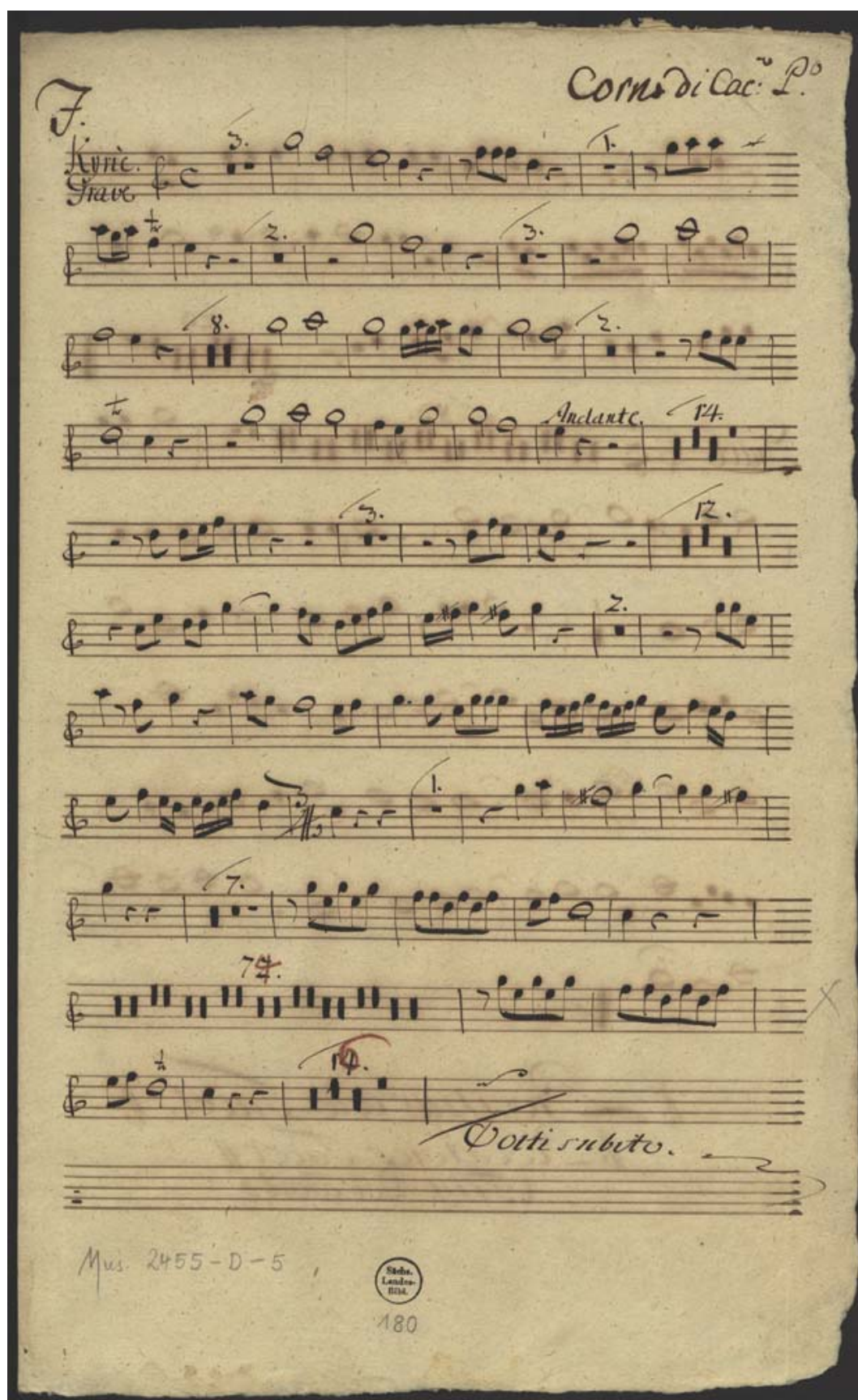


Abb. III.46. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), cor 1, **Haußstädler**, etwa 1751. Stimmbezeichnung von **Ristori**, "Voti subito" von **Balch** hinzugefügt



Abb. III.47. A. Boroni, *L'Amore in musica* (Mus.3406-F-1), Bd. 1, Introduzione, **Haußstädler**, 1765.

Handwritten musical score for "L'Amore soldato" by F. Alessandri, page 372. The score is for the "Schluß-Coro". It features staves for Coro, Violini, Viote, Septimi, Tenori, and Bassi. The tempo is marked "Allegro". The key signature has one sharp (F#). The score includes the lyrics "La sposa L'ersiana d'empione".

Abb. III.48. F. Alessandri, *L'Amore soldato* (Mus.3532-F-1), Bd. 1, Schluß-Coro, **Haußstädler**, 1774.

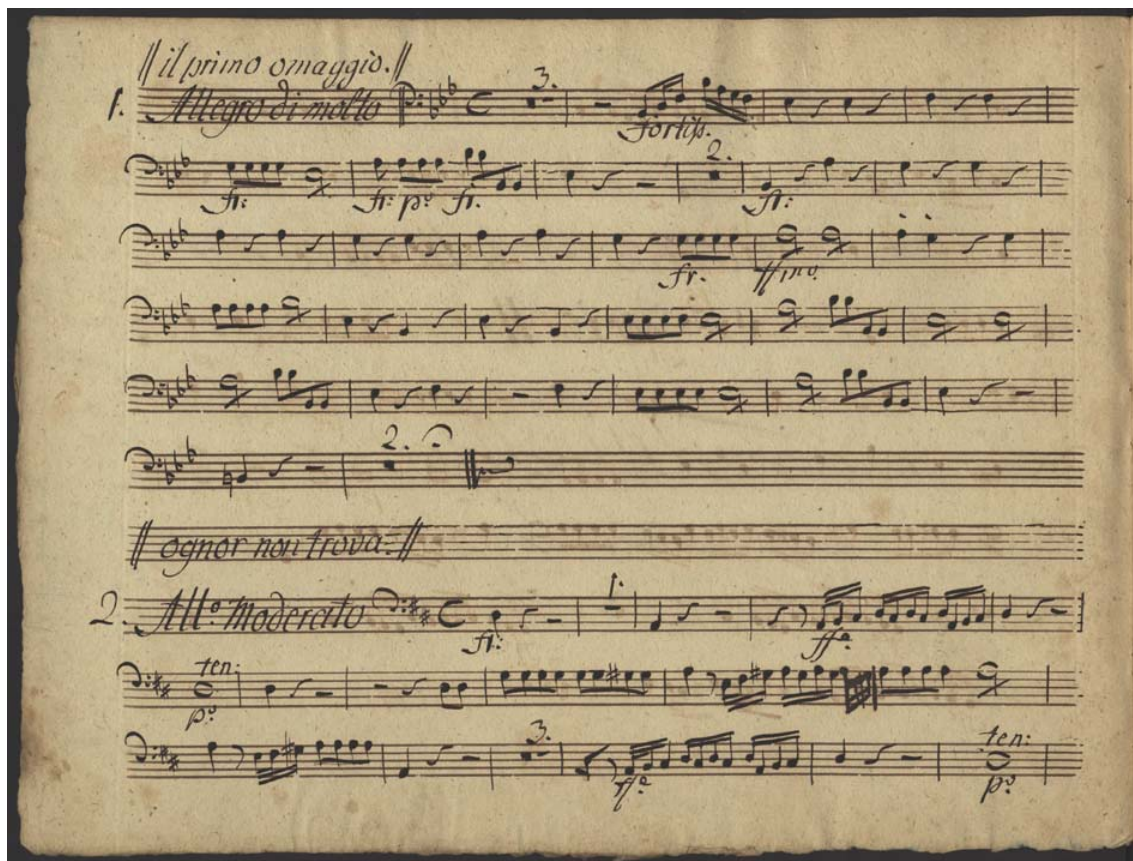


Abb. III.49. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), fag/Parte II, **Haußstädler**, 1784.

Abb. III.50. F. Seydelmann, *Il Mostro* (Mus.3550-F-501), Bd. 2, Beginn Finale II, **Haußstädler**, 1786.

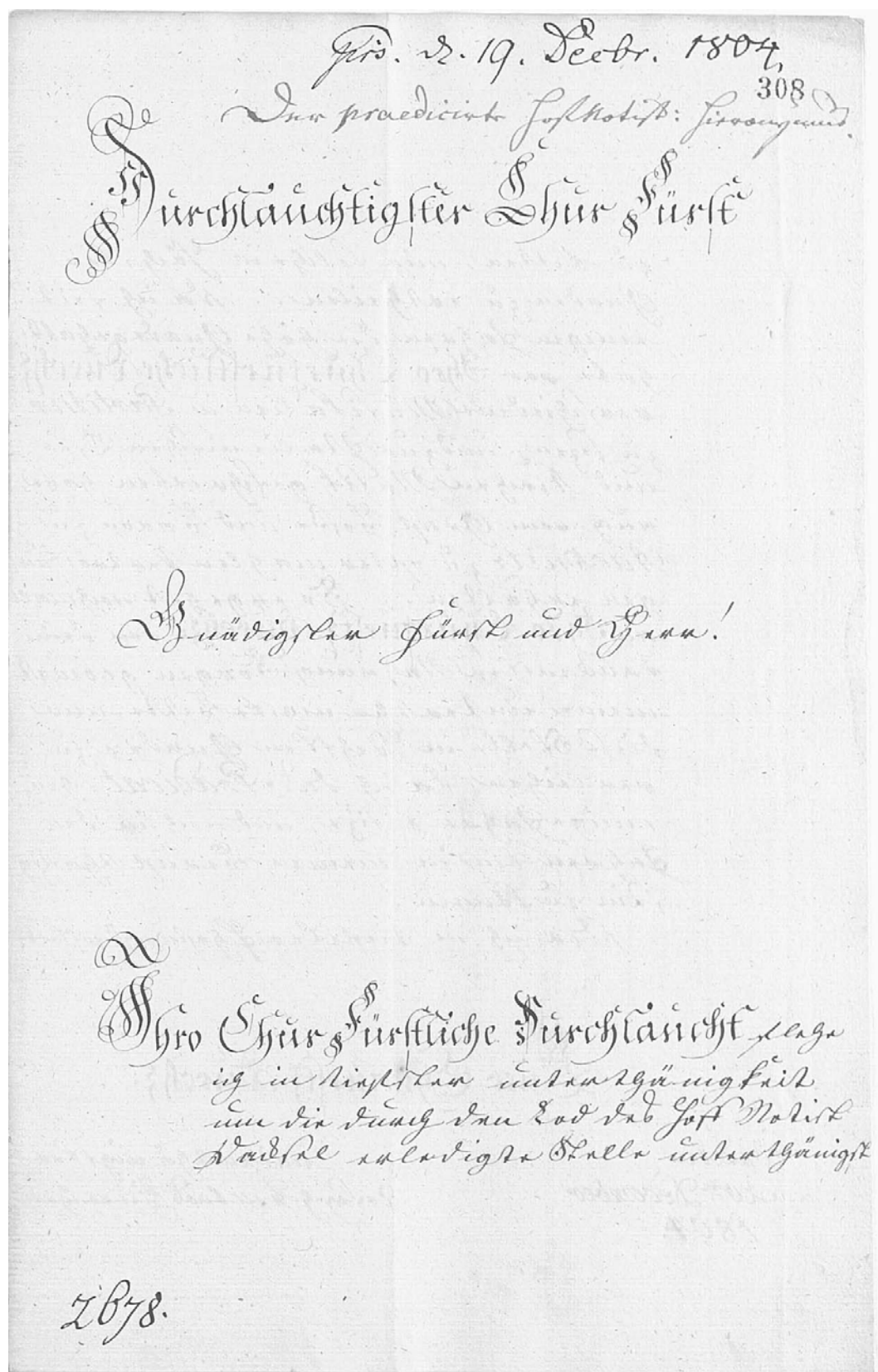


Abb. III.51. Eigenhändiges Schreiben von Hieronymus, 1804
(D-Da, Loc.2427/7, 308r).

zu bitten, um solches in Jüch, den
 Quadra zu erhalten. Da ich seit
 einigen Jahren in der hohen Quadra
 habe von Ihro Churfürstliche Durchz.
 durch die Musikalien in Festen
 zu sein, und zu der Musikalischen
 und Kirchengesellschaft habe,
 mich von dem Hofe und dem zu
 Rachenitz zu verabschieden
 zu lassen. So nun gut nachmal
 an Ihro Churfürstliche Durchz. von dem
 dänischen Hofe umgeben
 mich in der höchsten
 Stelle in Jüch, den Quadra zu
 erhalten, da ich das Prädikat
 einige Jahre habe, und noch in der
 Jahre bin in einem Hofe
 zu sein.

Da ich in der Hofe

Ihro Churfürstliche Durchz.

Datum
 am 20^{ten} December
 1804.

in der höchsten

Abb. III.52. Eigenhändiges Schreiben von Hieronymus, 1804
 (D-Da, Loc.2427/7, 308v).

KIESSLING, Franz

– siehe auch Abb. II.37 (1872) –

1^{te} Act tacet.

2^{te} Act.

No 4. Arie u. Chor tacet.

Recit.

Ich hab' dich
D Gott man

Ich hab' dich
D Gott man

Ich hab' dich
D Gott man

Ich hab' dich
D Gott man

Ich hab' dich
D Gott man

Abb. III.53. G. Meyerbeer, *Robert le diable* (D-Ds, ohne Signatur), Bühnenmusik-Partitur S. 1, Kießling, ca.1872.

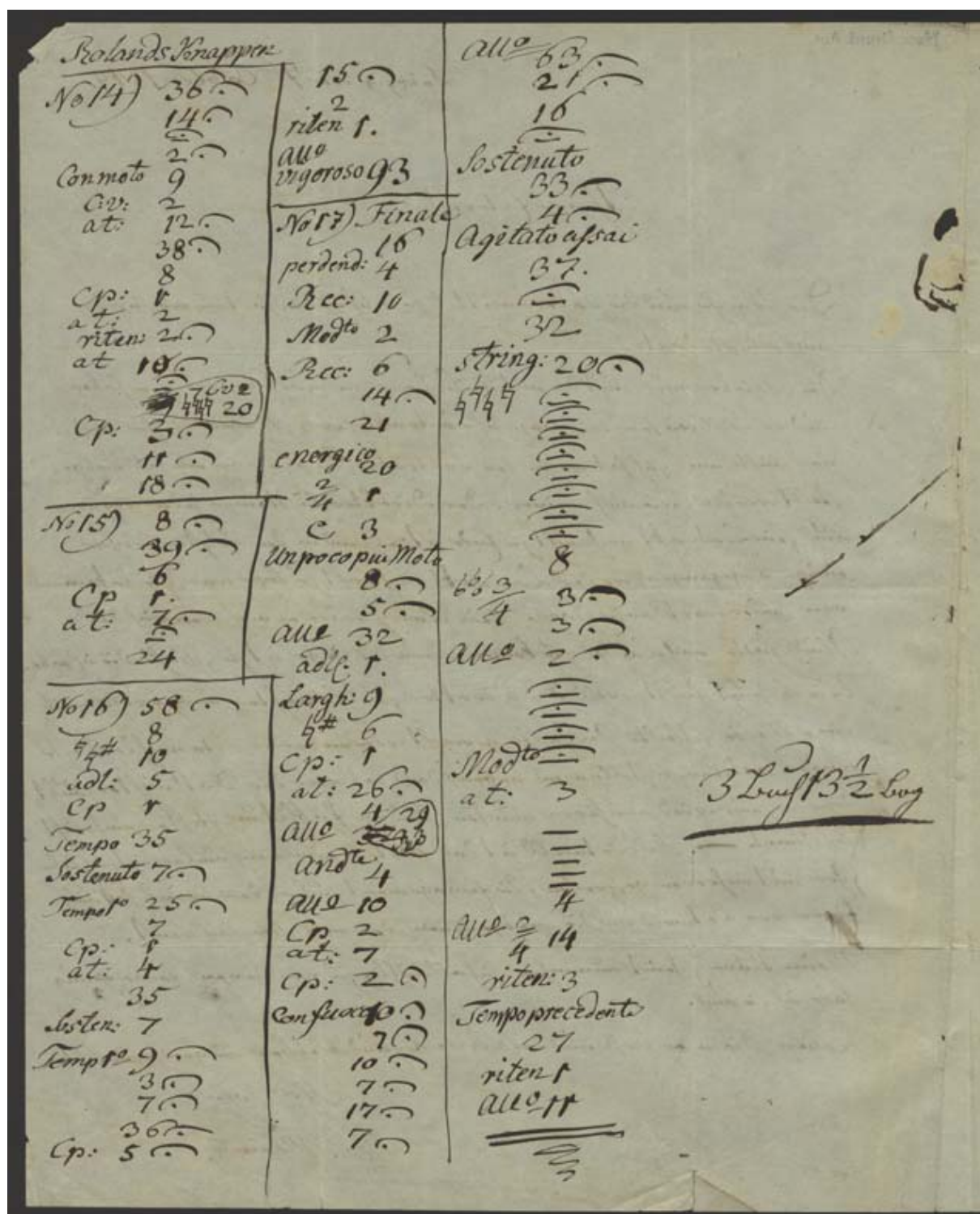


Abb. III.54. G. Meyerbeer, *Robert le diable* (D-Ds, ohne Signatur), Bühnenmusik-Partitur S. 13, Kießling, ca.1872.

Handwritten musical score for Robert le diable, page 24. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Triangel, Oboe, 2 Trumpets (C and D), 2 Horns (E and F), 1 Horn (G), 1 Horn (Bass), 3 Trombones, and Tuba. The tempo is marked 'All. moderato.' and the key signature is D major. The score is numbered 'No 10.' and 'Piccoli Piccoli Piccoli.'

Abb. III.55. G. Meyerbeer, *Robert le diable* (D-Ds, ohne Signatur), Bühnenmusik-Partitur S. 24, Kießling, ca.1872.

– siehe auch Abb. II.32 (bis 1832), II.33 (ca. 1845), II.35 (1853) und II.36 (1853) –



378

Offertorium Violino II. ²⁰

Allegretto *fr.*

pia

fr.

pia

fr.

fr.

fr.

tr.

pia

for

Abb. III.57. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), vl 2 von J. C. A. Klemm, s.d.



Abb. III.59. C. M. v. Weber, *Jubel-Kantate* (Mus.4689-G-12), Widmungskopie S. 102, J. C. A. Klemm, 1818.

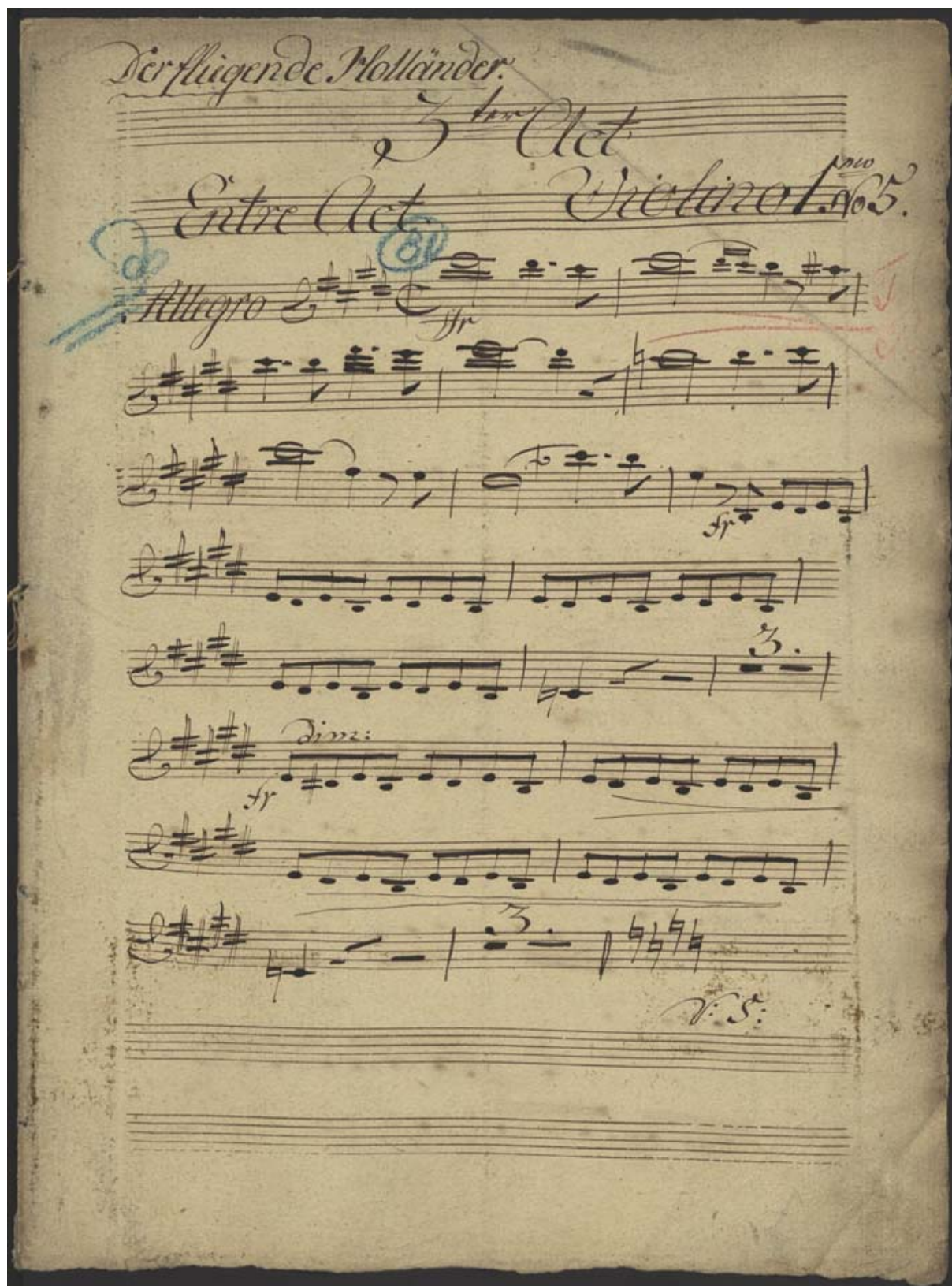


Abb. III.60. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), Akt III, vl 17, J. C. A. Klemm, 1842.

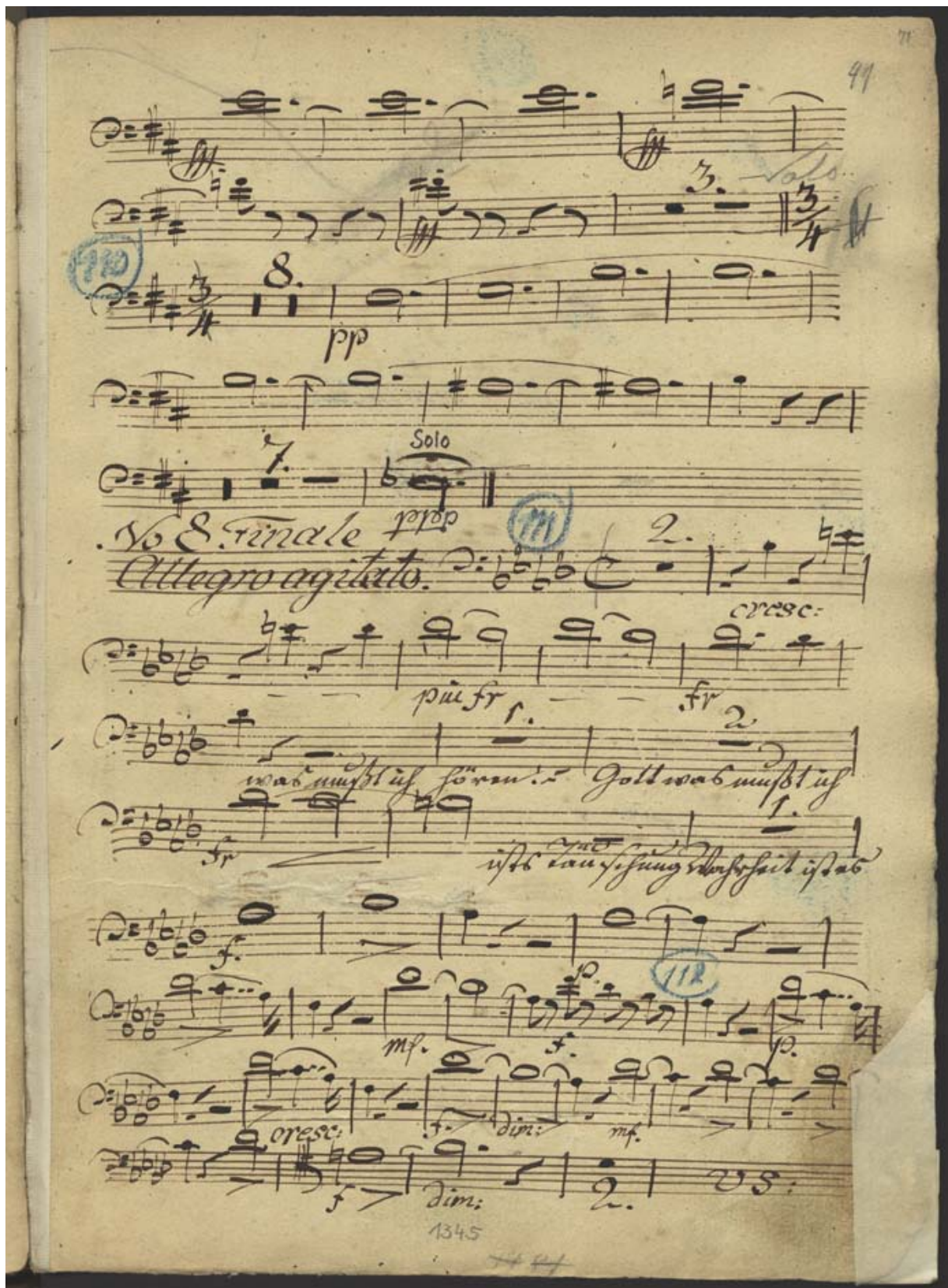


Abb. III.61. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), Akt III, fag 1, J. C. A. Klemm, 1842.

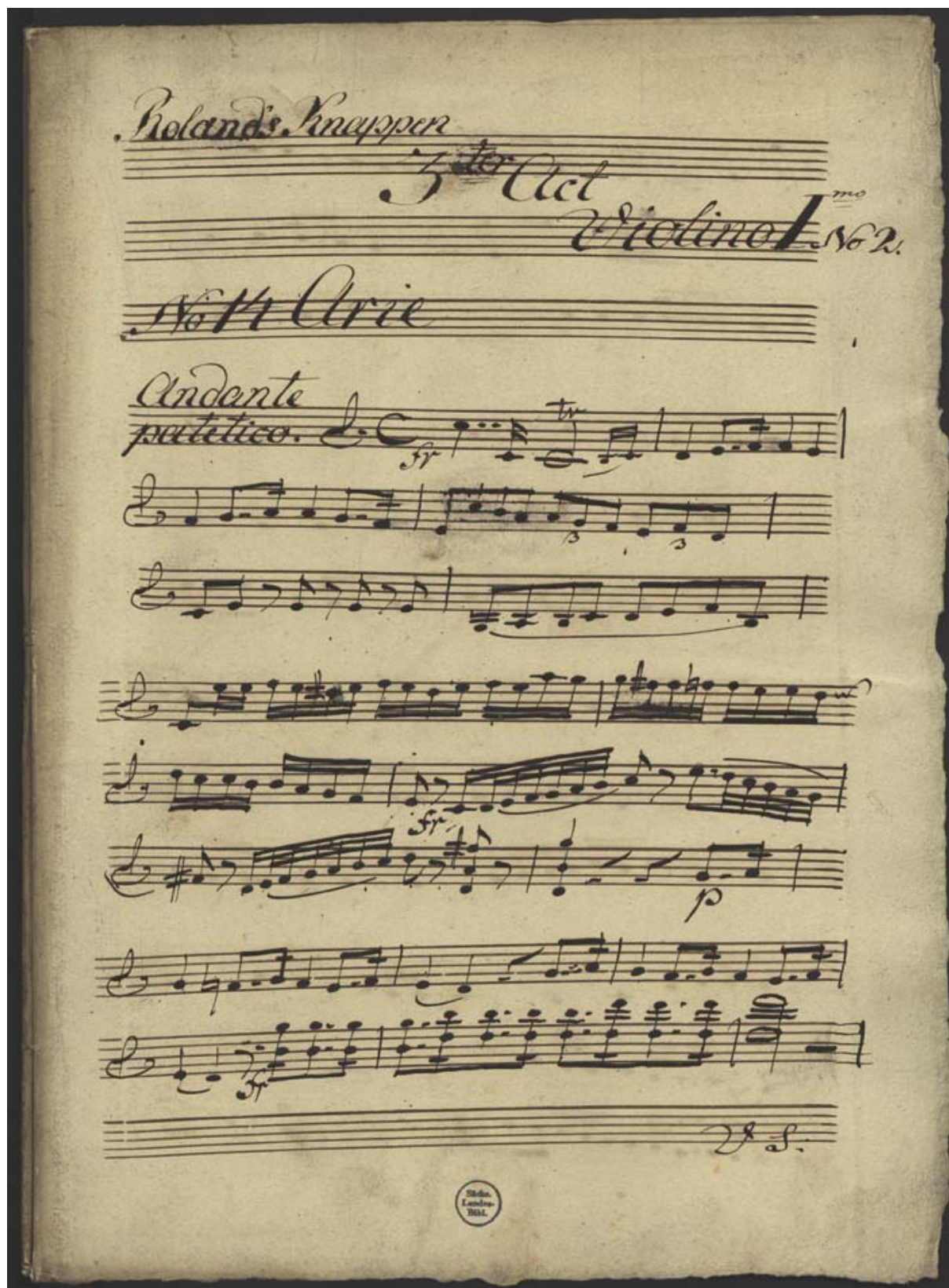


Abb. III.63. A. Lortzing, *Rolands Knappen* (Mus.5408-F-508a), Akt III, vl 1₂, J. C. A. Klemm, 1849.

198

Par Ordre de Son Excellence, Monseigneur
le Baron de Dieskau, Chambellan, et Direc-
teur des Plaisirs,
J'ay fourni le papier rayé, pour les Ballets
de l'Opera Artemisia et des Comedies pendant
le Carnaval 1754.
Il y a 82. mains de papier double.
la main a 7 gros,
fait la somme de 23 Ecus 22 gros.
Jean Adam Compositeur
de la Musique pour la Danse
Dresde le 12 du mois de Mars 1754. Jean George Kremmler

Abb. III.64. Eigenhändige Quittung von **Kremmler I**, 1753 (D-Da, Loc.382/7, 198r).

Hochzuverehrerh. v. Excellenz d. 2. Herrn
 v. Dierkau, und Directeur des Plaisirs,
 Herrn Baron von Dierkau

It an Linienmedian. Franz. Pappier zu Opern,
 vor die Königl. Theatrum, seit Men: Apr: 1755.
 & Men: Julij 1756. von Ende unterzulegen
 & Linienmedian.

Median Pappier. 67 Linien a 1756 — facit 619.
 ordinatum . . . 17 . . . a — 708 . . . 4, 239
 Summa 651 239

H. W. Dierkau.

Johann Adolph Hatto.

Dresden 30 Julij 1756.

Johann Georg Kremmler

Die

Abb. III.65. Eigenhändige Quittung von **Kremmler I**, 1756
 (D-Da, Loc.382/7, 203).

Confitebor à 4. Lotti Canto conc.

5 Solo a 2

Confitebor con: = fitebor Tibi Domine in
to: to in to = to cor = = = de
me: o in to to cor: de me = o in to to
corde in to to corde corde me: = = o
In consili o justorum et congregatio:
= ne magna opera Domi:
ni exquisita in o: = mnes volunta: = tes ejus in
omnes volunta: tes e: jus in omnes volunta:
= tes e: jus. 46

Tutti
Confessio confessio et magnificentia
et magnificen: = = = tia opus e:
jus et justitia ejus manet in sa: culum saecul:

Mus. 2159-D-11

Abb. III.66. „Lotti“, *Confitebor à 4.* (Mus.2159-D-11): S conc. von **Kremmler I**, um 1728(?).



Abb. III.67. J. C. Petzold, *Recueil des XXV Concerts pour le Clavecin*, 1729 (Mus.2354-T-1), Bd. I, eine Seite der Auszierungstabelle am Bandende, **Kremmler I**.

Abb. III.68. G. A. Ristori, *La Depositione della croce* (Mus.2455-D-2), **Kremmler I**, ca. 1732.

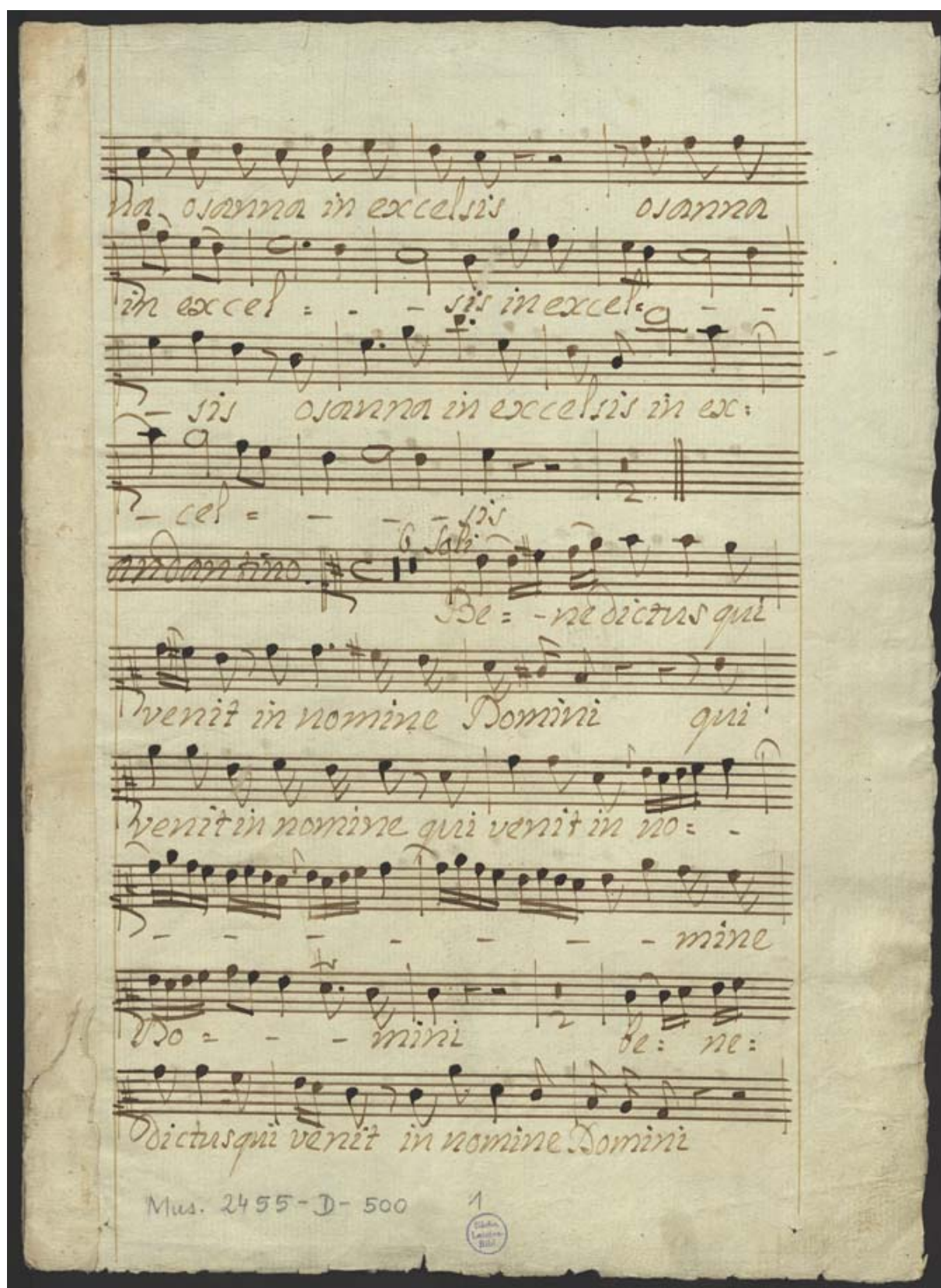


Abb. III.69. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), A solo/Credo, **Kremmler I**, vor 1751.

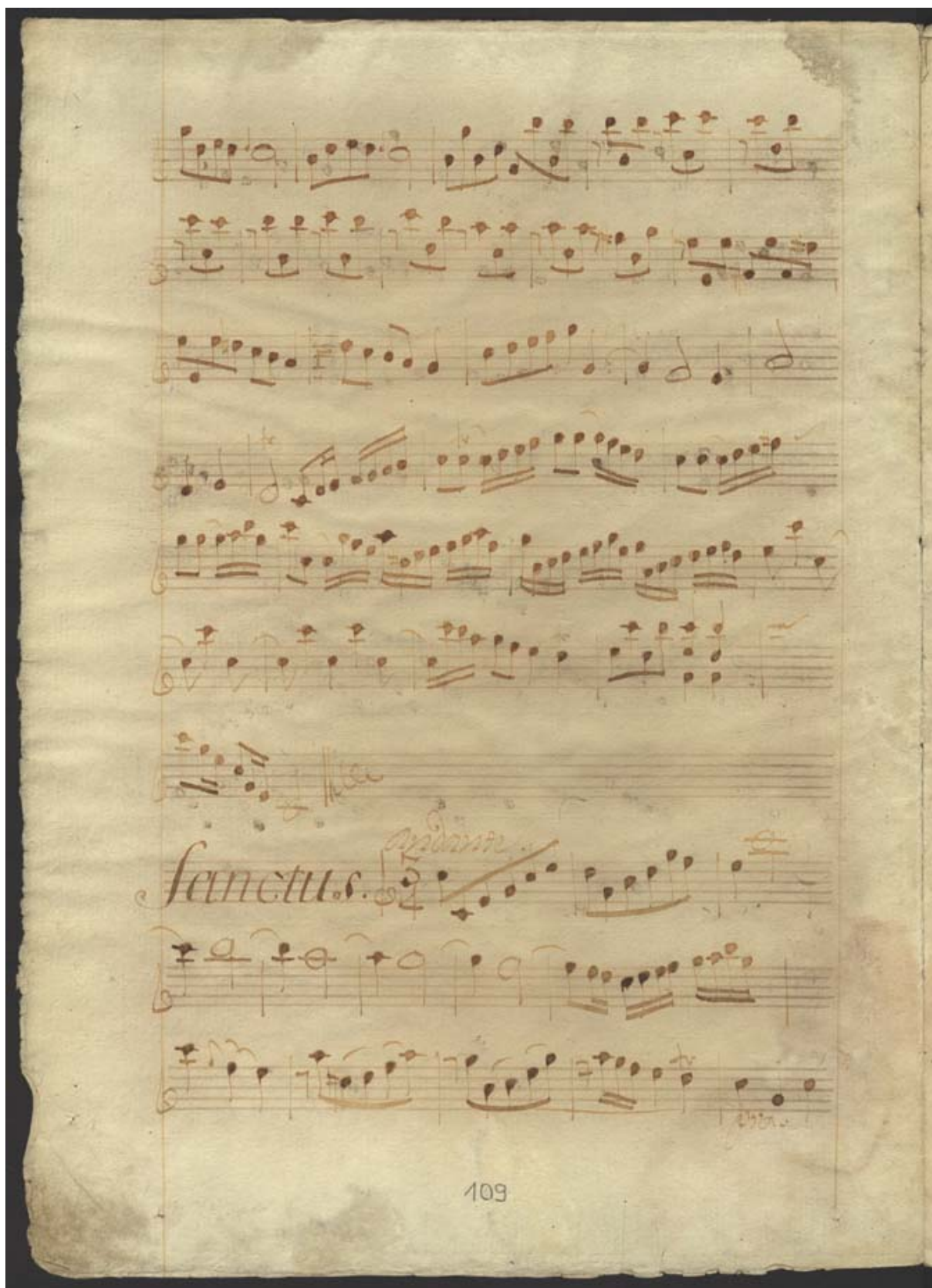


Abb. III.70. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), vl 1: Credo und Sanctus, **Kremmler I**, vor 1751.

Abb. III.71. Eigenhändige Rechnung von **Kremmler II**, 1766 (D-Da, Loc.382/7, 204).

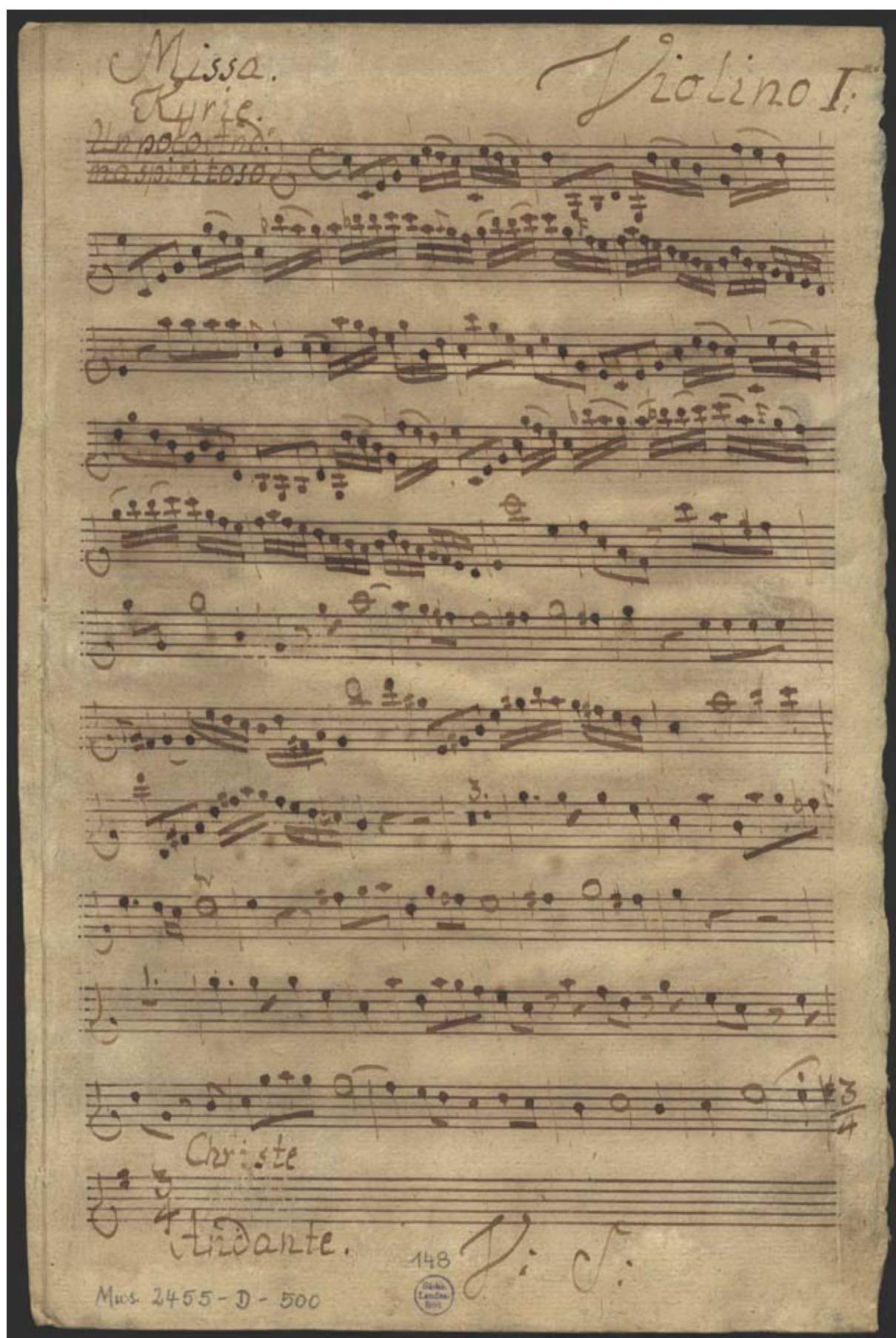


Abb. III.72. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), vl 1, **Kremmler II**, ca. 1763.

Kirie *Missa.* *Violoncello.*

*Un poco And.
ma spiritoso*

And: molto

Mus. 2455-D-500

260

J.C.

Abb. III.73. G. A. Ristori, *Missa in C* (Mus.2455-D-500), vlc, **Kremmler II**, ca. 1763.

Kyrie *Soprano*

Tempo giusto, ma non troppo lento 6.

Kyrie, Kyrie ele- i-
son, ele- i- son, e- le- i-
son, e- le- i- son, ele- i- son, e- le- i-
son, e- le- i- son
Kyrie ele- i- son, e- le- i-
son, e- le- i- son, e- le- i-
son, Ky- ric, Ky- ric e- le i-
son, e- le- i- son, e- le- i- son, e- le- i-
son, e- le- i- son, e- le- i-
son, e- le- i- son, Kyri- e, Kyri- e e-
le- i- son, ele- i- son, e- le- i-
son.

Mus. 2477-D-53,1

16

Abb. III.76. J.A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,1), S rip., **Kremmler II**, ca. 1779.

Kyrie. *Violino I.^{mo}*

Tempo giusto ma non troppo lento

ten.

pia. *for.*

pia. *for.*

V. S.

Mus. 2477-D-53,1

Sächs. Landesbibl.

44

Abb. III.77. J.A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,1), vl 1 tutti, **Kremmler II**, ca. 1779.

108

Ich bin durch das am 12 Dec. h. a. empfangene
 Absterben des H. Notizen Dachselt, sehr in
 Vacanz versetzt; so natürlich ist mir Ew.
 Erlaubnis: Dasselbe unterstühligst zu bitten:
 Höchstwünschenswert bei D. H. =
 = Beförderung dieses H. Notizen Dachselt
 mich zu reflectieren gütigst zu prüfen.

Dies ist demnach sehr zeitlich auszuführen worden

Ew. H. H. H. Durchl.

Dresden, am 14 Decemb.
 1804.

unterstühligst
 Johann Dachselt.

Abb. III.78. Schreiben von **Kremmler III** für den Bruder Stephan mit
 dessen eigener Unterschrift, 1804 (D-Da, Loc.2427/7, 304v).

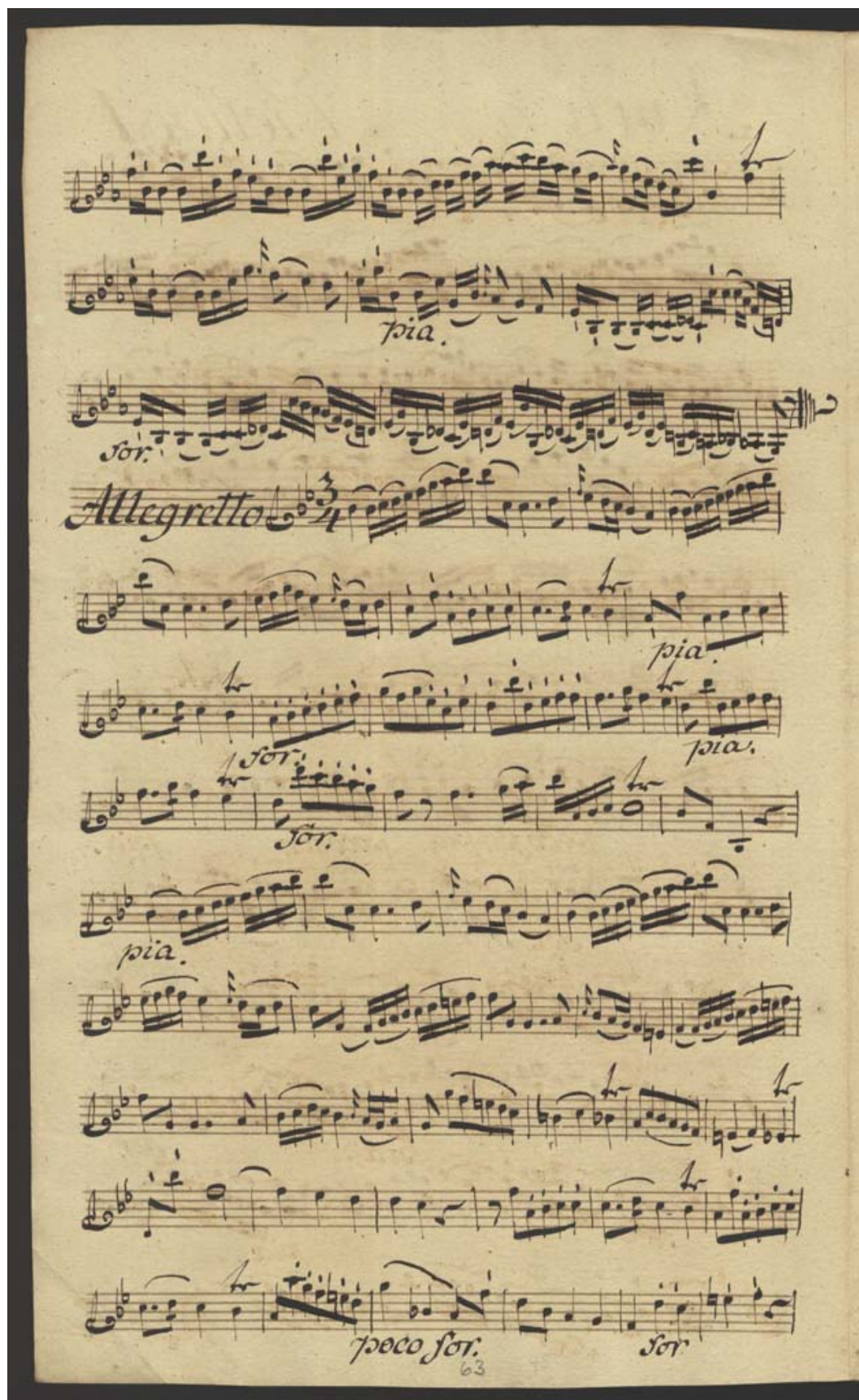


Abb. III.80. J. A. Hasse, *Missa Es dur* von 1779 (Mus.2477-D-53,1), vl 1, **Kremmler III**, später nachkopiert.

Kyrie. Violino I^{mo}
Tempo giusto
ma non troppo lento.

Mus. 2477-D-53,1

62

Abb. III.81. J. A. Hasse, *Missa Es dur* von 1779 (Mus.2477-D-53,2), vl 1, **Kremmler III**, später nachkopiert.



Abb. III.82. J. Schuster, *Der Alchymist* (Mus.3549-F-14), S. 183, **Kremmler III**, 1789.

Offertorium; d.H. Tenore R. I. II
Per le S. S. Feste delle Pentecoste.
v. Naumann
Allegretto. 3/4 12. Hermanns
schlunz re = = = ple
re = = = ple reple tu- o- = rum corda fi-
= delium. qui per diversi- tatem lin-
= quarum cunctarum gentes in u = = ni-
= ta = = = = = # = = = = te
fi- dei con = = grega = sti, al-
= le- luja = = alleluja alle = lu-
= ja = = = = = alleluja. *ff.*
re = = = = ple re = = = ple
reple tu- orum corda fi- delium. *12.*

Mus. 3480-E-522

Abb. III.83. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), S rip, Kremmler III, 1797.

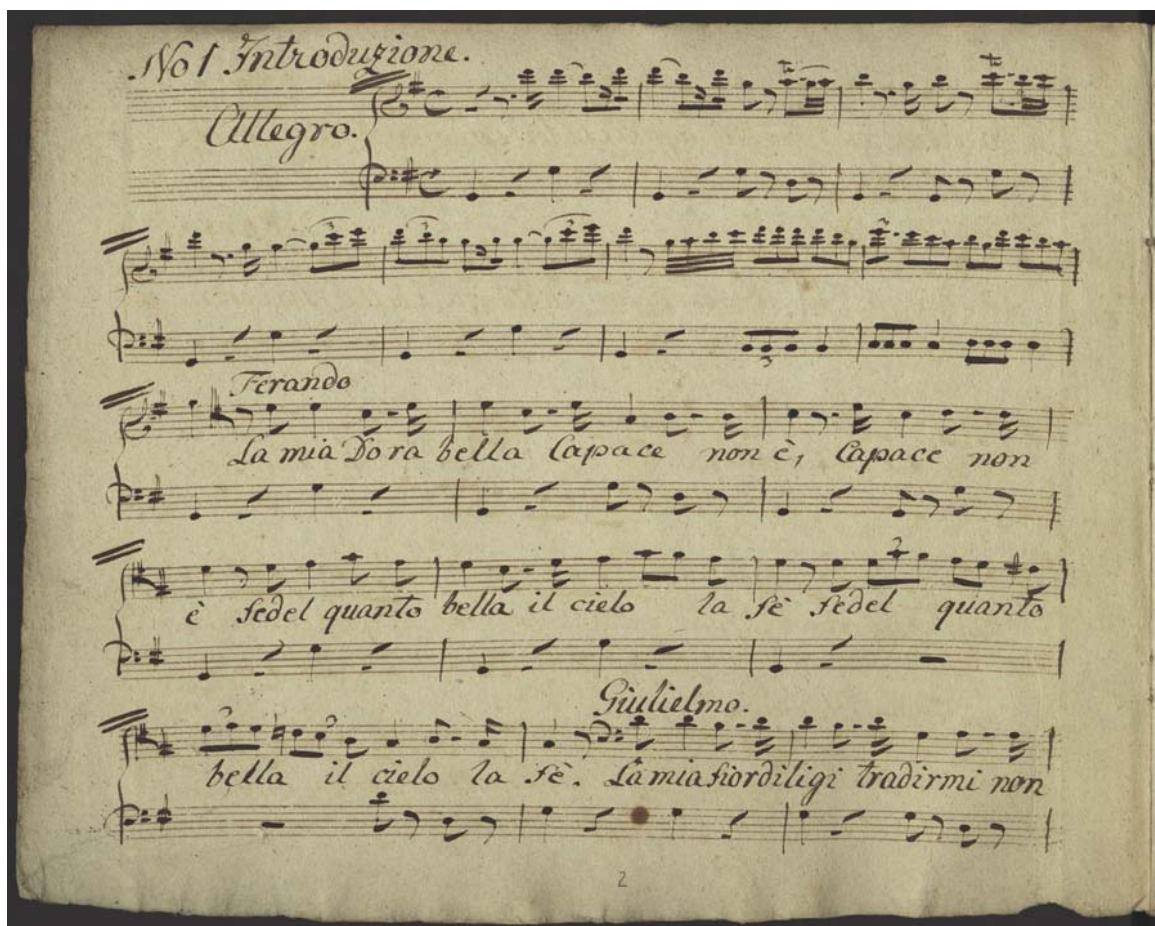


Abb. III.85. W. A. Mozart, *Così fan tutte* (Mus.3972-F-518A), **Kremmler III**, wohl 1809.

N° 10. Aria di Colombo. Finale II°.
Per suggerire.
Maestoso
Cantabile
Colombo
di mia mano o santa insegna io ti
man- con questo vuol trionfa - Le ognor qui regna.
Finche in ciel ris- plen de il sol trionfa. Le ognor qui

Abb. III.86. F. Morlacchi, *Colombo*, Souffleurpartie (Mus.4657-F-502A), **Kremmler III**, 1829.

Hoch Wohlgebohrnen die nöthigen Sachen mitselben mit Er-
 laubt habe.
 Indem ich mich mit diesen vorangeführten Umständen
 mit der Hofnung sehne, bei einem solch wichtigen
 jemanden Vacanz auf allernachdrücklichste Empfehlung der
 vorerwähnten Oberen Anweisung machen zu dürfen, wage ich
 mich jüngling in Königl. Majest. Dankschuld zu stellen.
 Allerhöchstdieselben wollen mir einstimmen das Prädicat eines
 Hoch Wohlgebohrnen zu vertheilen allernachdrücklichst zu wünschen.
 Dieser allernachdrücklichste Wunsch, der mich mich zu bewegen, als
 eines Königl. Hofes sehr große Güte anzunehmen wird,
 werde ich lebhaft mit dem submissivsten Danke verbunden
 und mit besten Wünschen und Glück zuwünschen.
 In Königl. Majest.:

Großm.
 den 9^{ten} August
 1809.

allernachdrücklichst zuwünschen
 D. J. Kremmler.

Abb. III.87. Eigenhändiges Schreiben von **Kremmler IV**, 1809
 (D-Da, Loc.2428/1, 162v) (siehe auch Abb. 77!)



Abb. III.88a. J. A. Hasse, *Missa intiera*, *Es dur* (Mus.2477-D-2): Rectaseite des Ersatztitelblatts zum Autograph von 1779, beschriftet von **Kremmler IV**, 1812(?).

Handwritten musical score for the beginning of the Kyrie. The title "Kyrie" is written in a large, elegant hand at the top. Below it, in smaller text, it says "con Strumenti". The score is written on several staves. The first staff is labeled "Corni" and the second "E la fa". The third staff is labeled "Oboe". The music is written in a cursive script. At the bottom, there is a tempo marking: "Tempo giusto, diviso" and "ma non troppo lento". In the bottom right corner, the number "2" is visible.

Abb. III.88b. J. A. Hasse, *Missa intiera*, *Es dur* (Mus.2477-D-2): Versaseite des Ersatztitelblatts zum Autograph von 1779, Beginn des Kyrie, geschrieben von **Kremmler IV**, 1812(?).

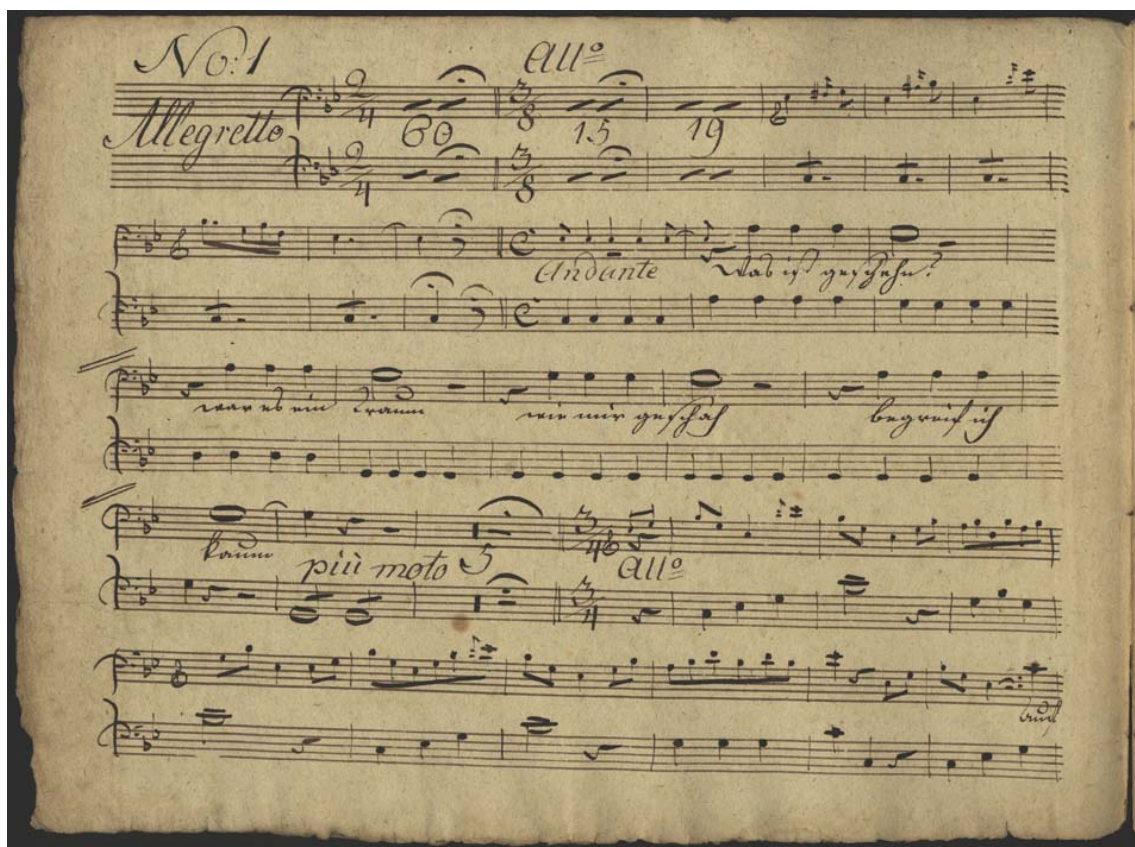


Abb. III.89a. F. Kauer, *Das Donauweibchen II. Teil* (Mus.3908-F-504a), Stimme Minnewart, geschrieben von **Kremmler IV**, 1821.

Abb. III.89b. F. Kauer, *Das Donauweibchen II. Teil* (Mus.3908-F-504a), Stimme Fuchs, geschrieben von **Kremmler IV**, 1821.

KREMLER, August Ludwig (KREMLER V)
 – siehe auch Abb. II.34 (1849) –

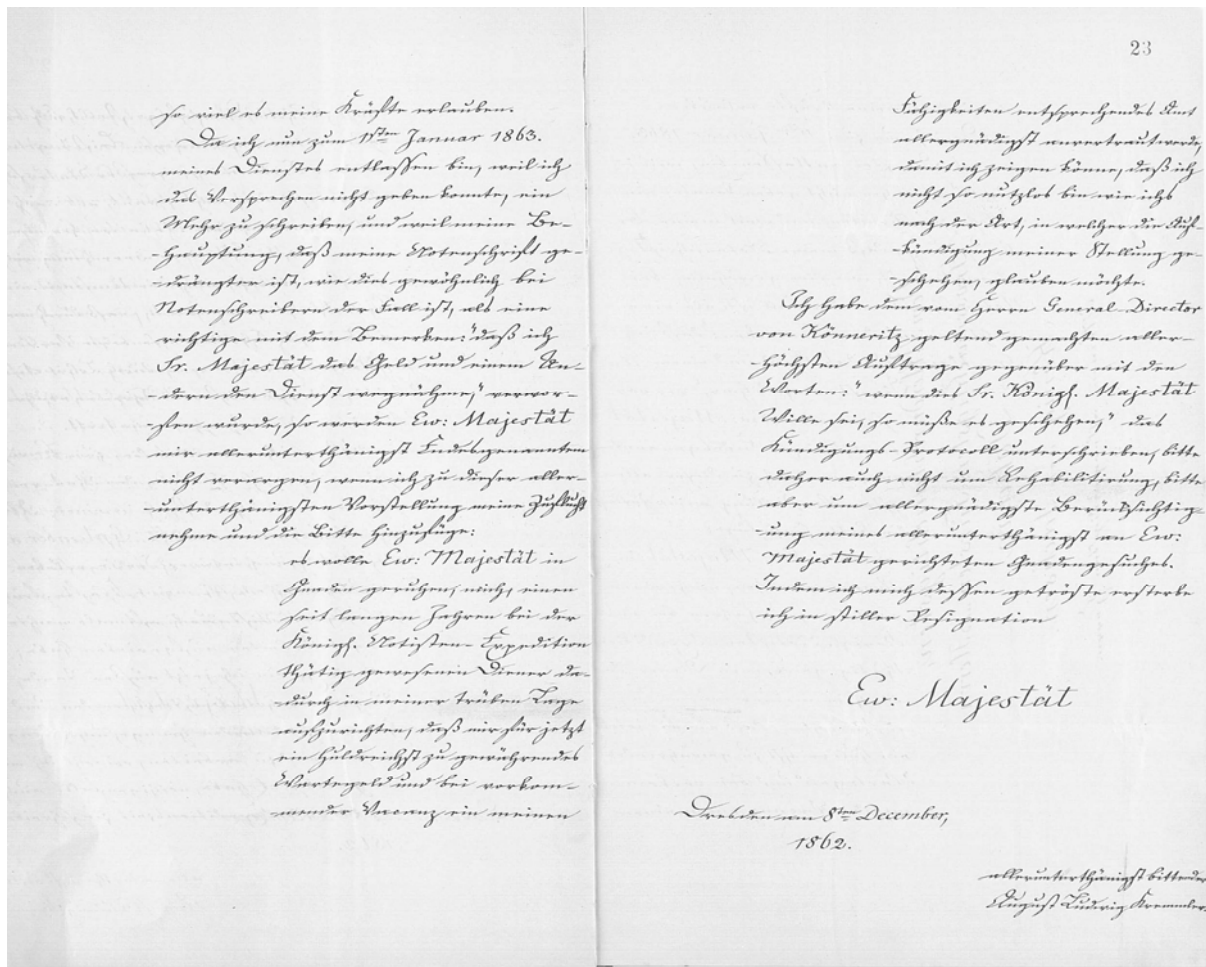


Abb. III.90+91. Eigenhändiges Schreiben von **Kremmler V**, 1862 (D-Da, Loc.14457, 22v-23r).

Naumann
 Offertorium: *Corno I^{mo} in F.*
Perle SS. Feste
delle Pentecoste.
Allegretto. in F.

8.
 7. *Soli.*
for.
 4.
 1.
 1.
 1.
 8.
 11.
Volti Soli.

Mus. 3480-E-522

Abb. III.92. J. G. Naumann, *Veni sancte spiritus* (Mus.3480-E-522), cor 1, Kremmler V, um 1822?

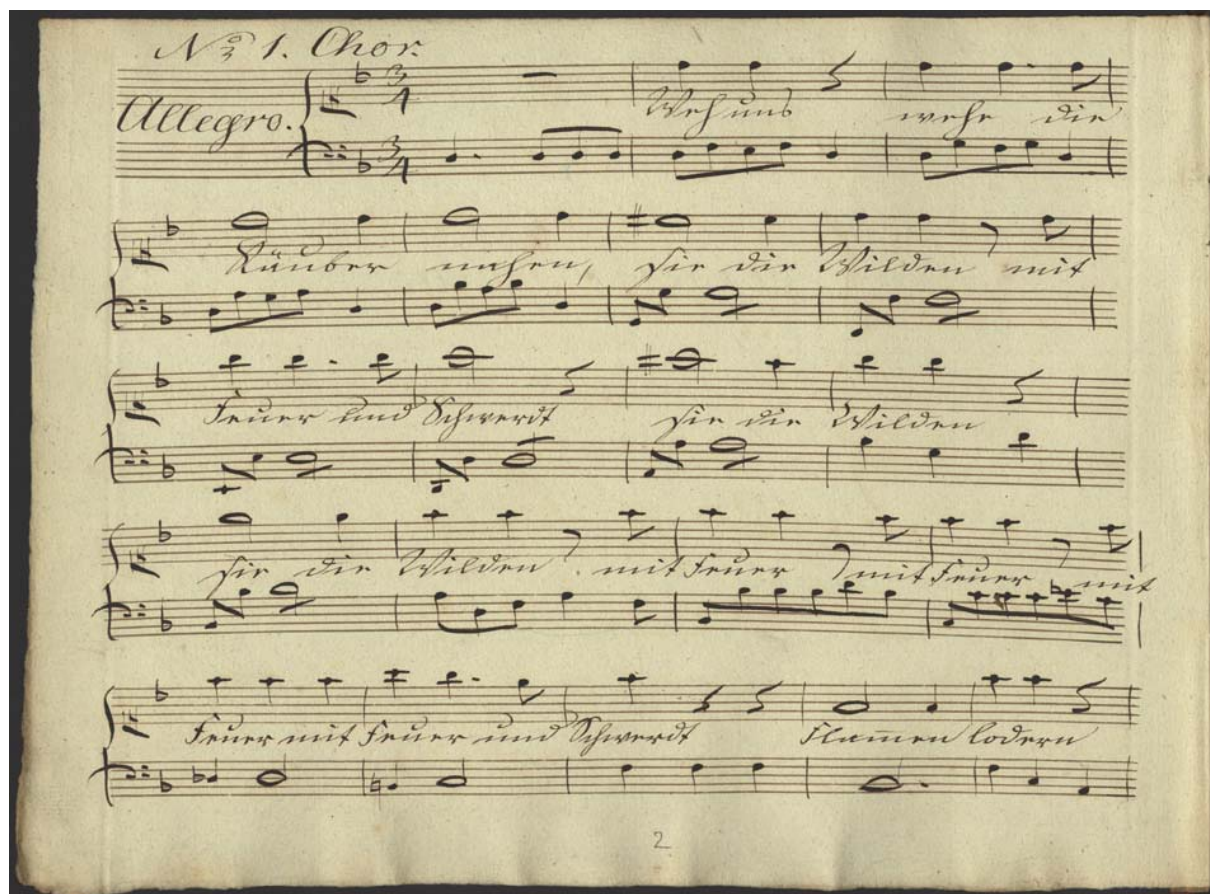


Abb. III.93. C. B. v. Miltitz, Czerny Georg (Mus.4615-F-501), Souffleur-Partie, **Kremmler** V, 1838/1839.

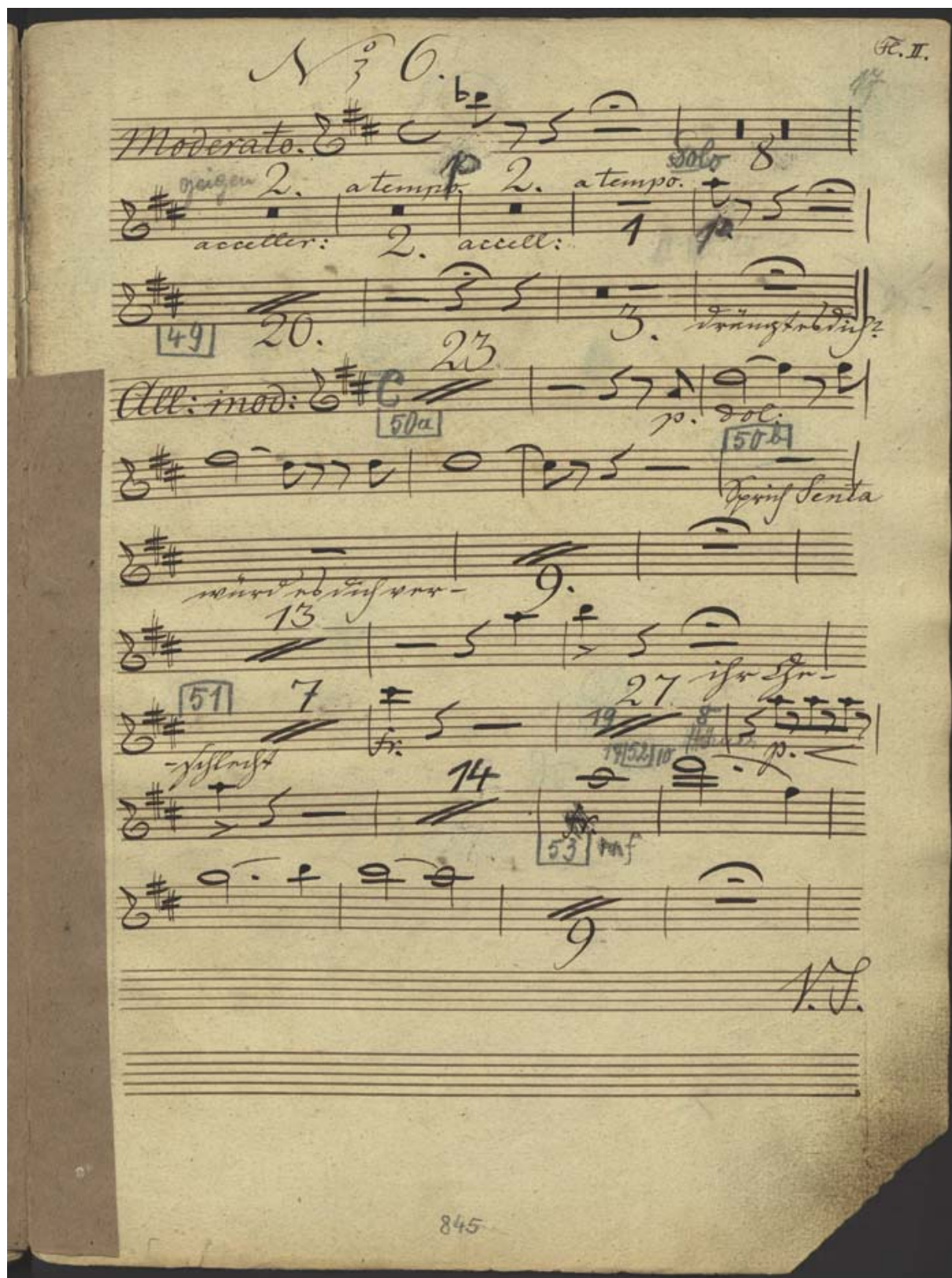


Abb. III.94. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), fl 2: Akt II, Nr.6; Kremmler V, 1842.

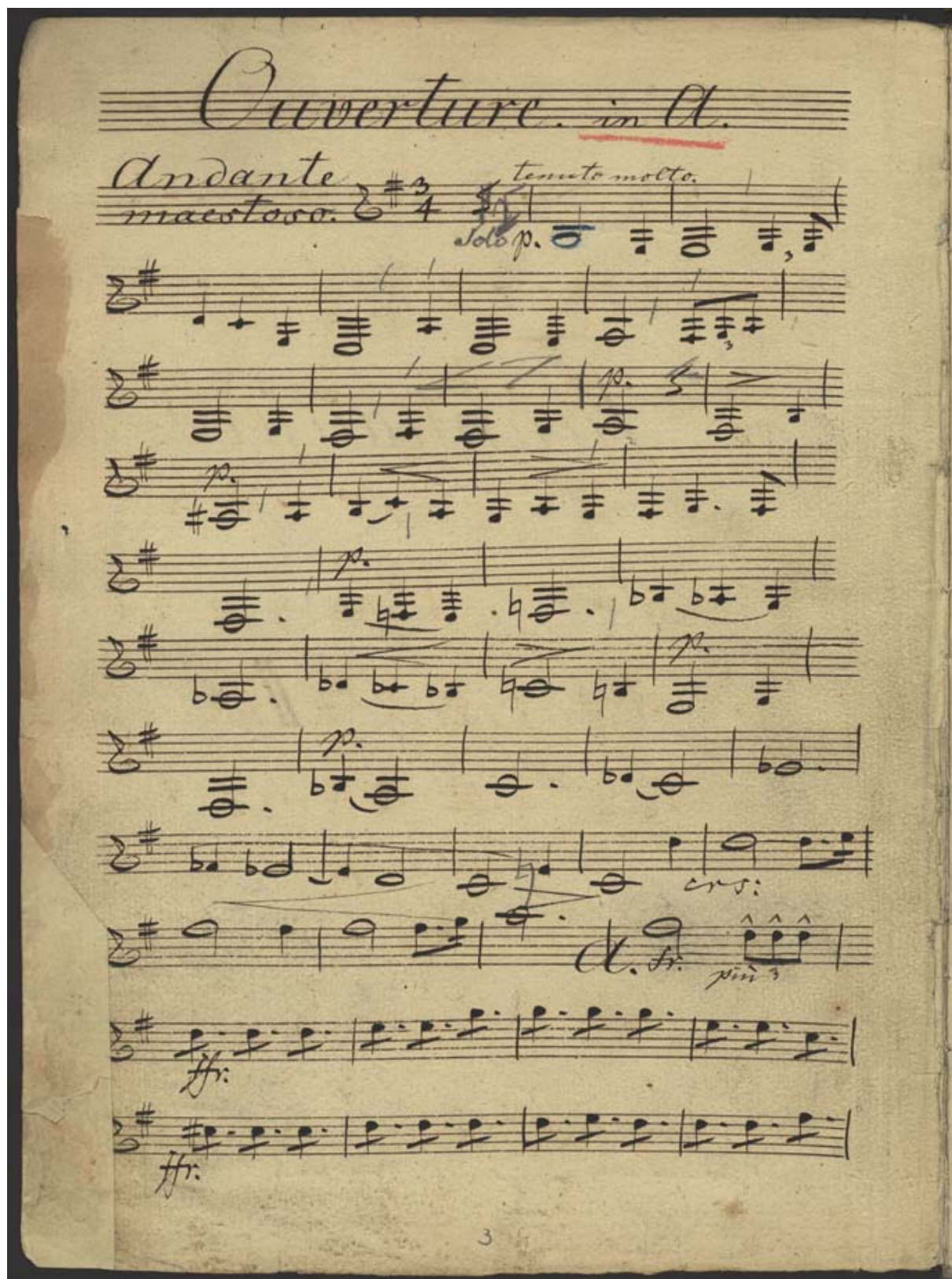


Abb. III.95. R. Wagner, *Tannhäuser* (Mus.5876-F-510), cl 2: Vorspiel; Kremmler V, 1845.

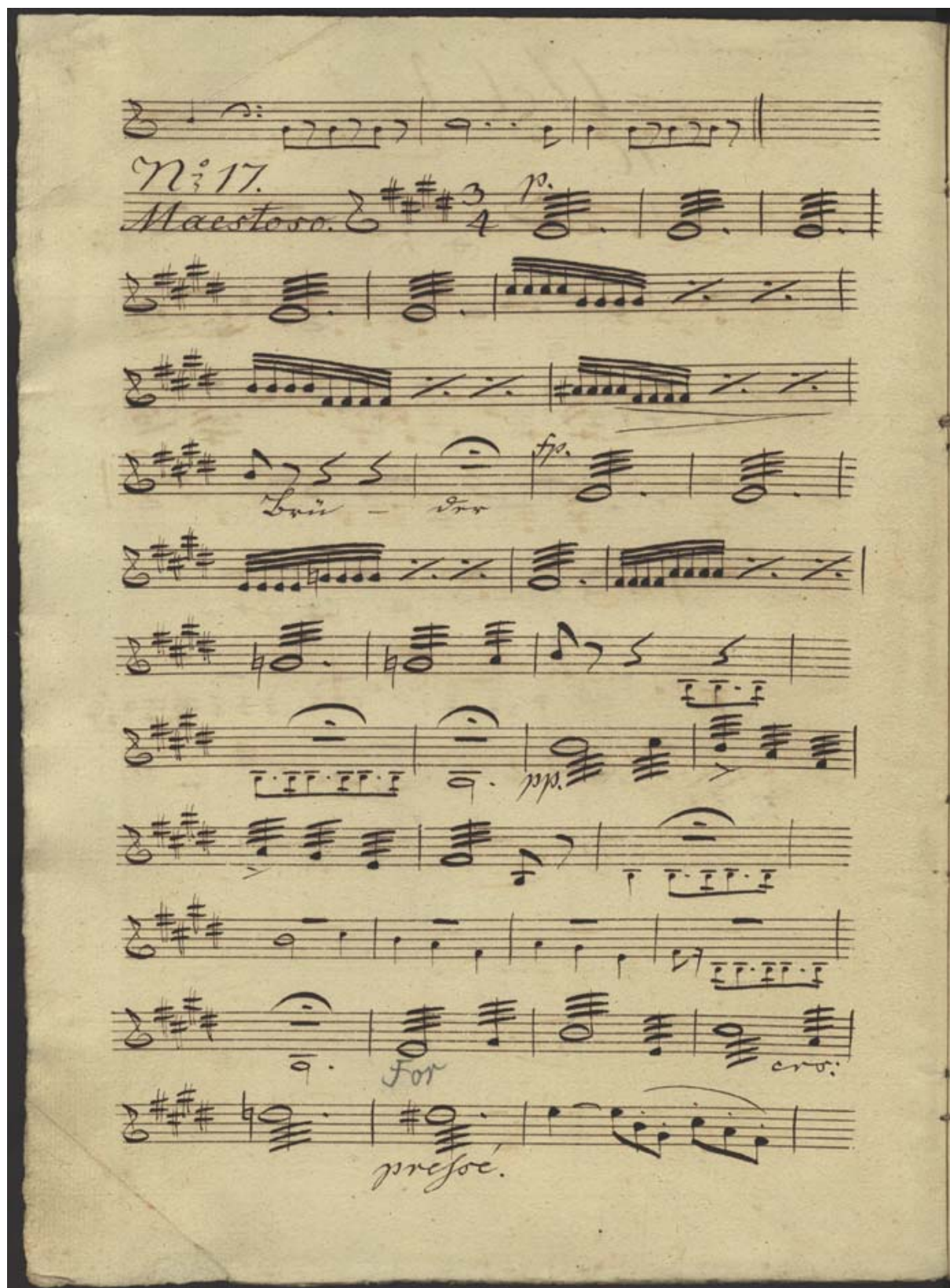


Abb. III.98. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), vl 1_I/IV.Akt, **Kremmler V**, 1845.

5	Logen à 2 fl.	Canon von Magnus bar	— 2.	10 fl.	— 2.	1 1/2
1	—	Ballet aus Preciosa	—	2	—	
4	— à 3 fl.	Schottische Lieder	—	12	—	
75.	— à 2 fl. 6. 7.	Euryanthe 1 ^{te} Act	7	19	6.	4 fl. 40. 1/2
60	—	2 ^{te} Act	6	6	—	
Zusammen 135. Logen à 4 fl.			1	21	—	
			16 fl.	22 fl.	6. 7.	11 fl. 22 fl.
Zahlung am 5 ^{ten} Sept.			mit unterthänigstem Dankesbelleben			
1825.			Carl Kretzschmar			

18. 22. 6.	
22. 6.	
12. 21. —	15. 22. 6.
	22. 6.
	16. 21. —

Im Hofen-Linien: Weber's Hand-Druck

20. 40. 10. 25.

Abb. III.99. Abrechnung C. G. **Kretzschmars** vom 5.9.1825 über geleistete Notierarbeiten (D-B, in Weberiana Cl. IV A, Bd. 118/2).

von meinem Buchstaben monatlich noch mehr
abzugeben dürfte.

Im ich in höchster Verehrung, ansehnlich,

Ihr Königl. Majestät,

Ihr Königl. Hoheit

Im
am 14^{ten} Februar
1834.

Altenburger Hof-
Schatzmeister
Carl Gottlob Kretschmar
Kammermusikus

Abb. III.100. Schreiben mit eigenhändiger Unterschrift C. G. Kretschmars, 1834 (D-Da, MfV 14432, 54r).



Abb. III.101. C. M. v. Weber, *Du, bekränzend unsre Laren* WeV B.17 (Mus.4689-G-501), Widmungskopie, geschrieben 1821 von C. G. Kretzschmar.

Abb. III.102. C. M. v. Weber, Beginn der Ouvertüre zu *Euryanthe*, (D-B, Weberiana Cl. IVA, Bd. 118/1), Abschrift C. G. Kretzschmars von 1825.

Ich erlaube mir durch die beifolgende Quittung zu bezeugen, dass
 ich nicht durch Euer Königl. Majestät Schuld hin zu
 ein Auktionen veräußert wird.
 Ich erlaube durch die allernachstehende Quittung
 zu versichern
 Allerhöchstdieselben wollen allernachst
 geruhen mich zu diesem Zweck einen Vor-
 schuss von demselben geteilt zu geben, geruhen zu
 demselben zugehörig zu stellen demselben
 einmahl alle demselben Jahren mittelfst unentgeltlich
 Abzug von der Kasse des Königl. Majestät zu
 Wagnen Euer Königl. Majestät allernachst
 demselben demselben Gesandten sich auch in diesem
 Falle nicht nur hinführend und hinreichend
 herabzusetzen für mich zu einem Ende
 mich versichern.
 In diesem Sinne
 Euer Königl. Majestät

In dem
 am 23. Juli
 1850.

allernachst
 Friedrich Wilhelm Lauterbach,
 Königlicher Kammersekretär.

Abb. III.103. Eigenhändiges Schreiben von F. W. Lauterbach, 1850
(D-Da, MfV 14445, 214v)



Abb. III.104. C. M. v. Weber, *Der Freischütz* (D-B, Mus.ms.10887, Bd.1), Beginn von Nr. 4: undatierte Abschrift von F. W. Lauterbach?

Handwritten musical score for No. 5, Aria Moderato, from C. M. v. Weber's *Der Freischütz*. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Oboi, Clarinetten, Cori in D, Cori in A, Fagotti, Tromboni, Trombe in D, Timpani in D, Violini, Viola, Corno, and Bassi. The tempo is marked 'Moderato'. The score is undated and is a copy by F. W. Lauterbach.

Abb. III.105. C. M. v. Weber, *Der Freischütz* (D-B, Mus.ms.10887, Bd.1), Beginn von Nr. 5: undatierte Abschrift von F. W. Lauterbach?

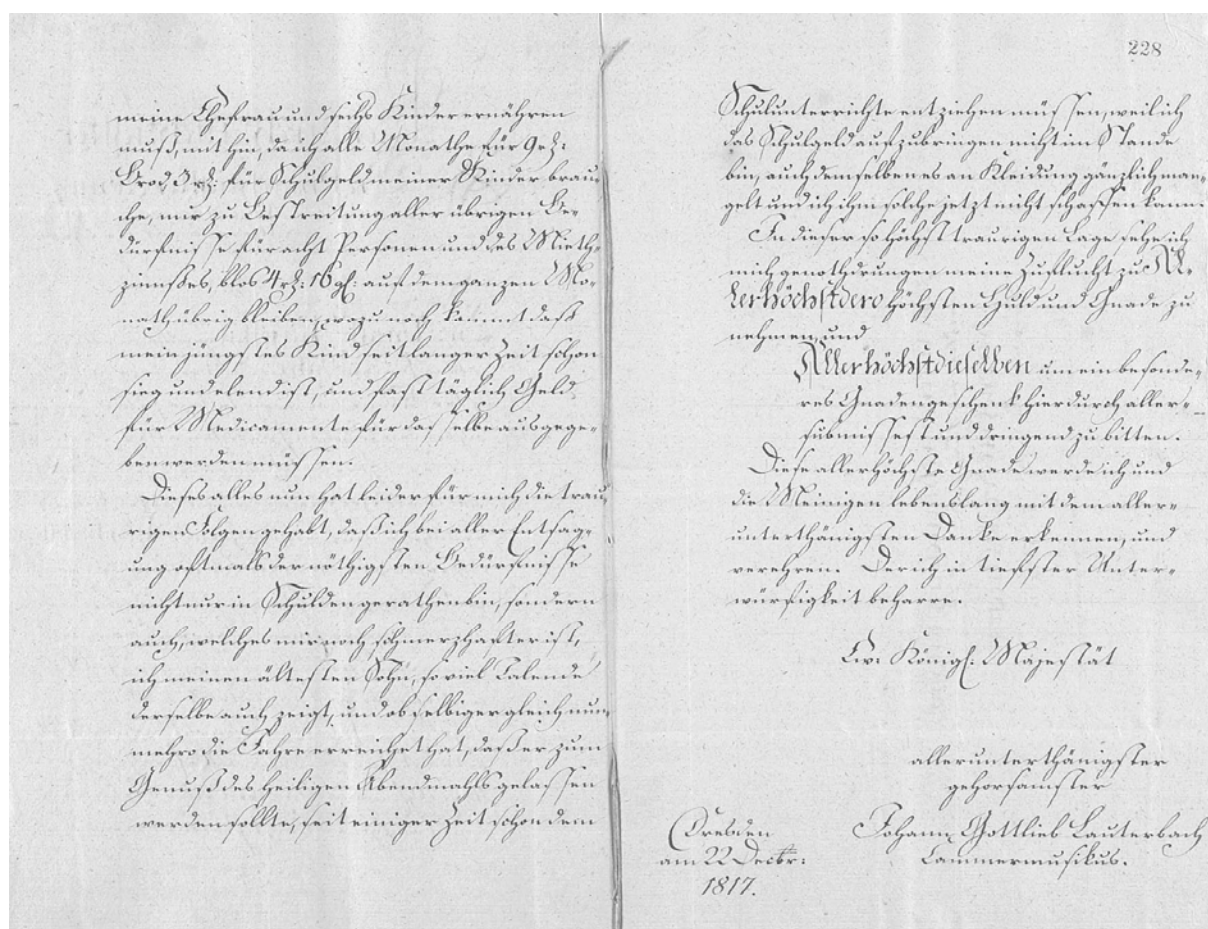


Abb. III.106+107. Eigenhändiges Schreiben von J. G. Lauterbach, 1817 (D-Da, Loc.15146/4, 227v-228r).



Abb. III.108. C. M. v. Weber, *Jubel-Ouverture* (Mus.4689-N-5), Widmungskopie 1818, J.G. Lauterbach.

Abb. III.109. C. M. v. Weber, *Jubel-Ouverture* (Mus.4689-N-5), Widmungskopie 1818, S.47, J. G. Lauterbach.

Ouverture Adagio *Türkische Musik - Anhang.*

Flauti
Oboi
Clarinetti
Corni in C
Corni in C
Fagotti
Tromboni
Trombe in E
Timpani in C
Violini
Viola
Violoncello
Basso

Adagio

J.G. 1819

Abb. III.110. C. M. v. Weber, *Jubel-Ouverture* (D-B, Mus.ms.22746), Stich-Vorlage 1819, Bl. 3r: J. G. Lauterbach.

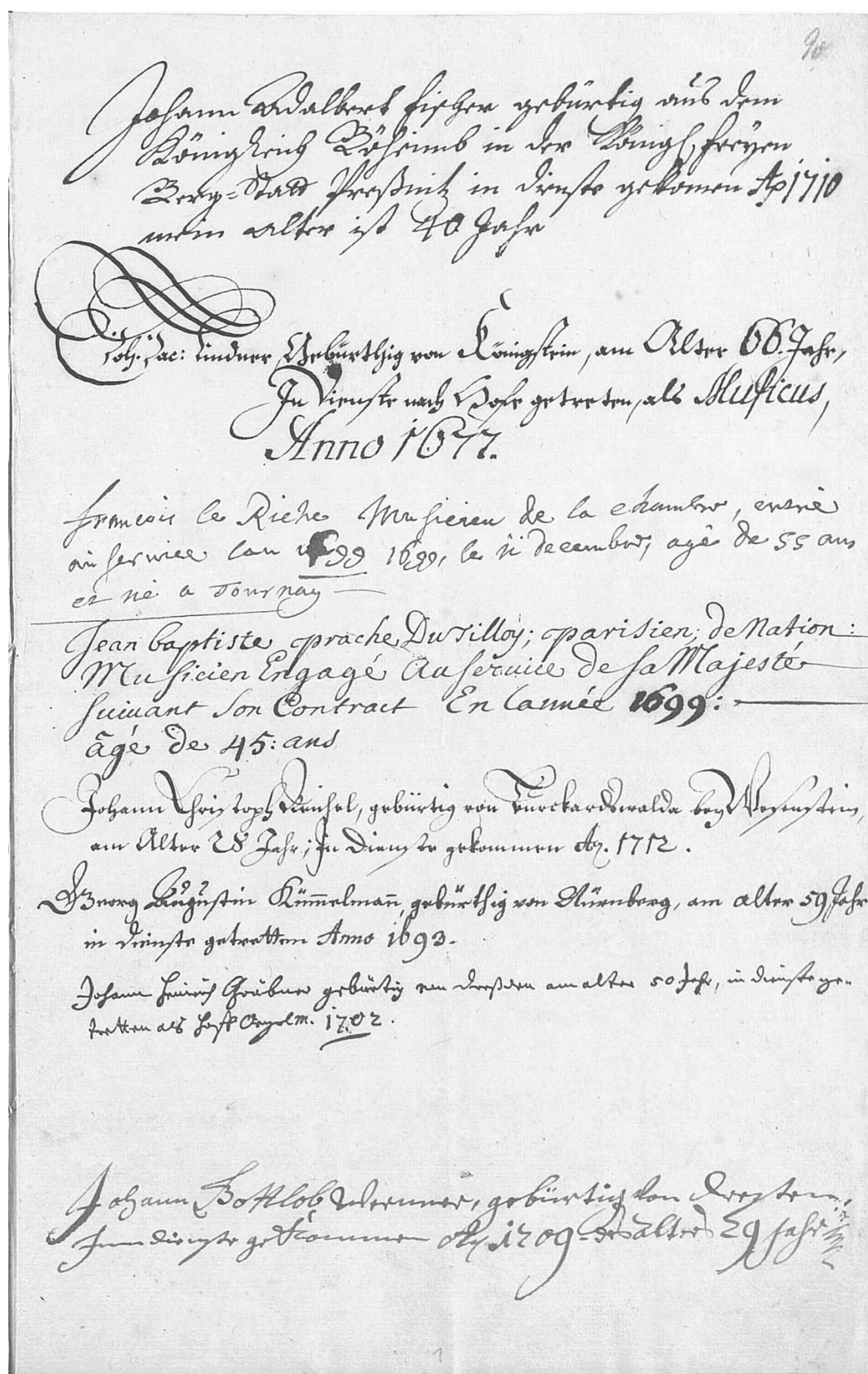


Abb. III.111. Liste der Kapellmitglieder [1718] mit eigenhändigem Eintrag von J. J. Lindner (D-Da, OHMA.K.II, 90r: 2. Eintrag von oben)

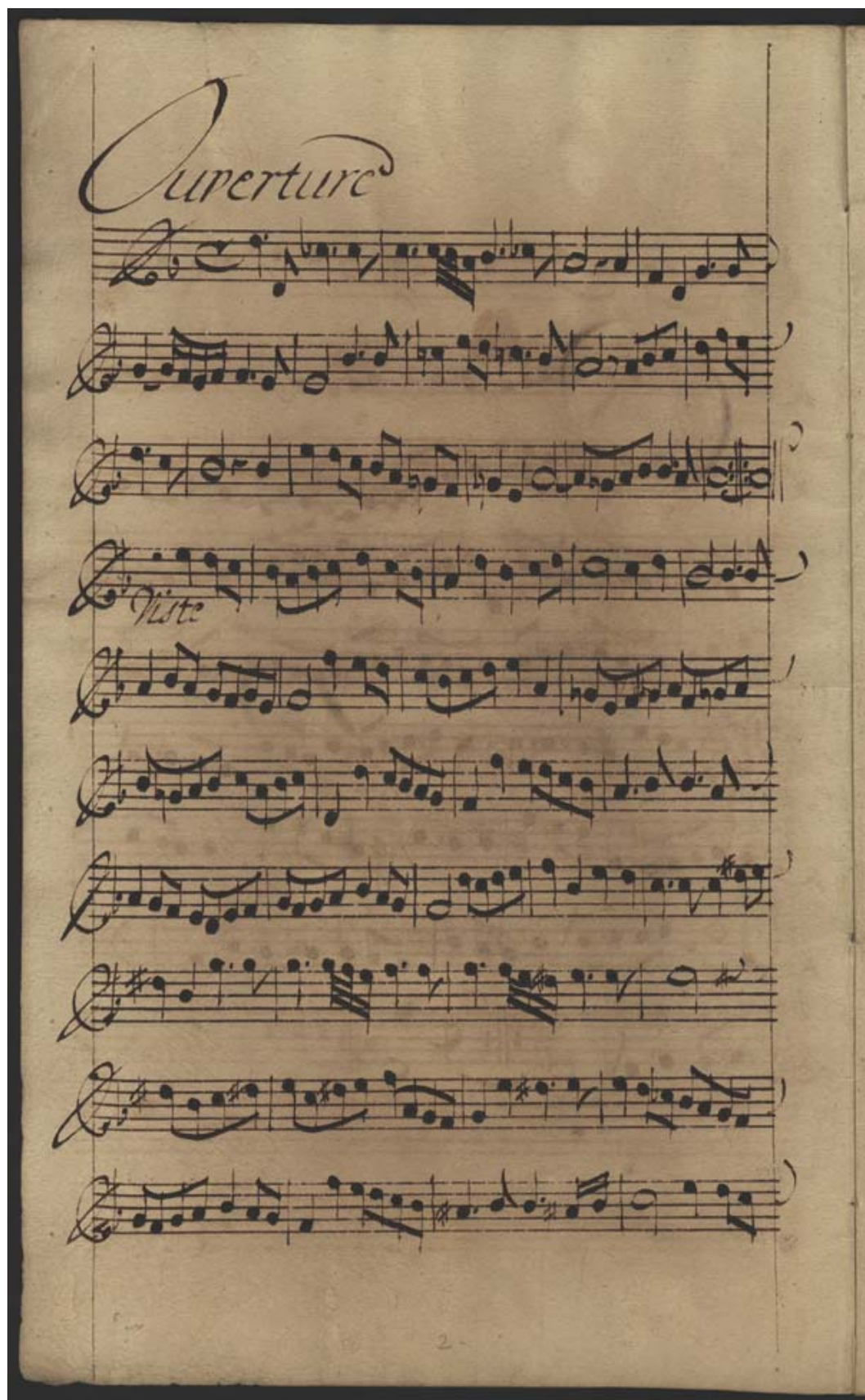


Abb. III.112. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), vl et ob 1,
J. J. Lindner, wohl um 1719.

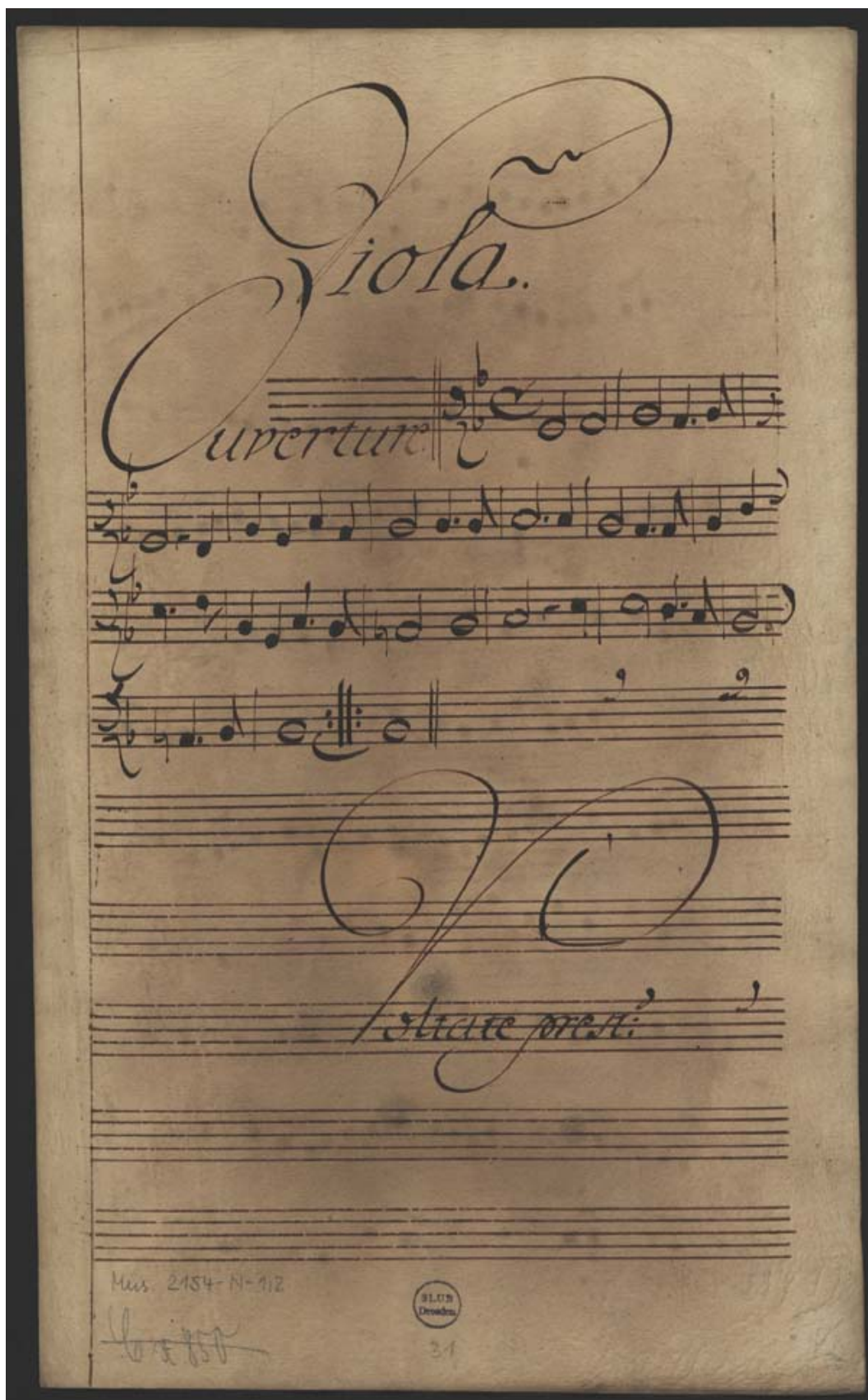


Abb. III.113. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), Viola, J. J. Lindner, wohl um 1719.



Abb. III.114. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), cemb 2, J. J. Lindner, wohl um 1719.

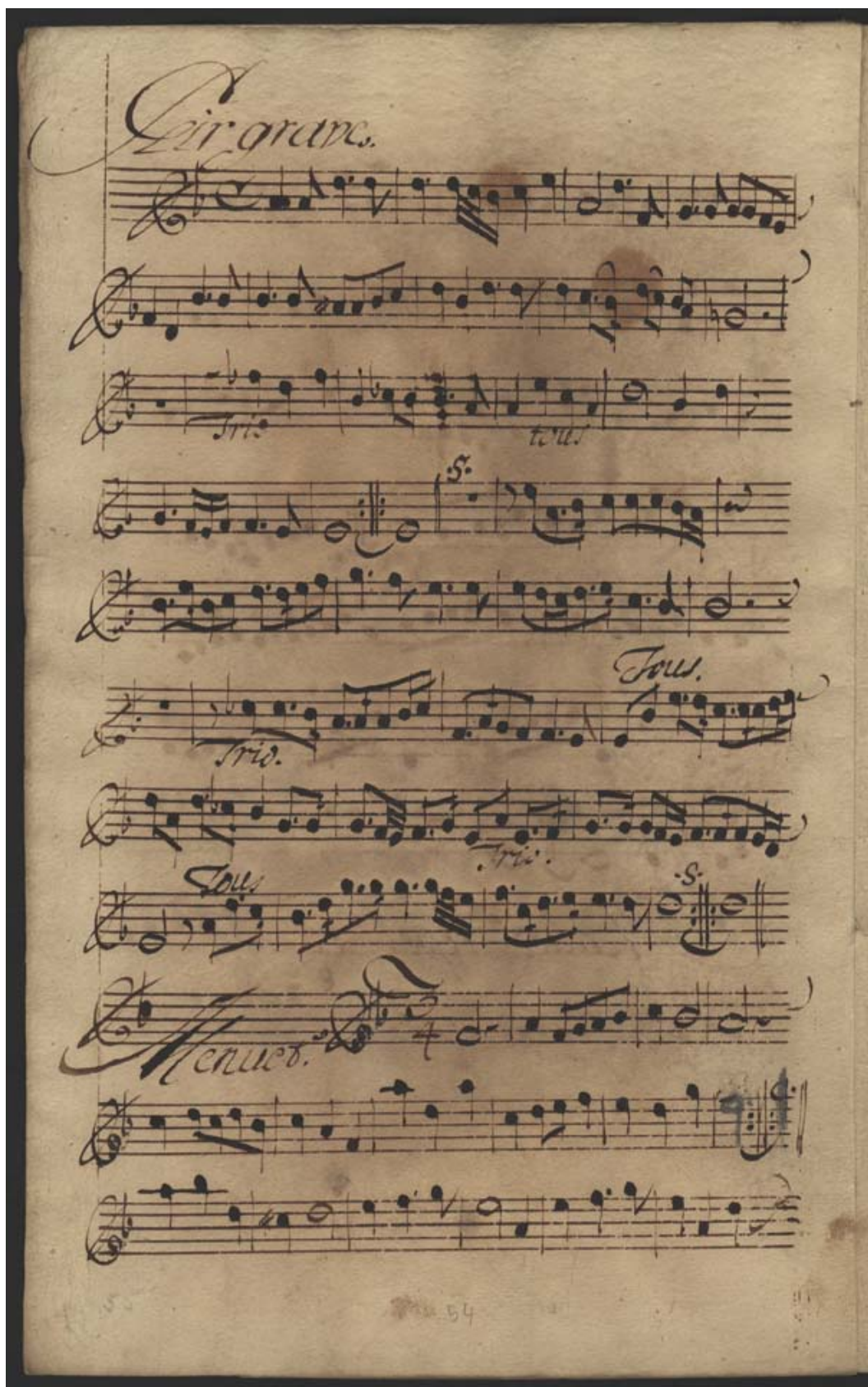


Abb. III.115. J. C. Schmidt, *Ouverture in F* (Mus.2154-N-1,2), Basse de viole, J. J. Lindner, wohl um 1719.

Abb. III.116.
Eigenhändiges
Schreiben von
J. G. Morgenstern,
Juni 1720
(Pirna, Stadtarchiv,
B I-X Nr.340, 83r).

tung so wohl der Cammerherr Baron von Mor-
 dax als der Capell und Concert Meister in der
 Orchestre gezogen, und hierinnen Ew. Mätz. allerm-
 treflichste Dienste zu thun tüchtig bestanden worden,
 Gleichwohl aber keine von ihnen gezogen zurückschicken
 Mollen bis dato erlangen können, und von eigenem Mit-
 teln länger zu subsistiren, mir unmöglich halten will.
 Als gerichtet an Ew. Königl. Mätz. und Churfürstl.
 Durchl. mein allermertlichstes Verlangen, Sie ge-
 rühen aus hohen Königl. Gnaden, mir von erwer-
 ten Vacantien durch mich allergnädigst ersehen zu
 lassen, Vor welcher sehr Königl. Gnade Lebenslang in
 tiefster Submission anstehen werde
 Ew. Königl. Mätz. und Churfürstl. Durchl.

Dresden
 den 22. January
 1722.

allermertlichst gehor.
 samster Diener
 Johann Gottlieb Morgen-
 stern.

Abb. III.117. Eigenhändiges Schreiben von J. G. Morgenstern, 22.1.1722
 (D-Da, Loc.383/2, 181v).

führung meines Zustandes auch voritzo de
 ro mächtigen Herrschen mir augenschein-
 lich, und nöthigen Falls in Gnade zu verfüh-
 ren zu sehen, damit ich, auch insofern
 die Nothwendigste Befriedigung mir gewisset,
 und ich dadurch vor meiner zeitlicheren
 Dienste einige Vergeltung erhalten möge.
 Deshalb ich Zeit Euerer in unermüdetster
 Treue und Devotion verharre

Im Königl. Dögeit,

Dresden
 den 10. Mart:
 1722.

Unterthänigster
 Johann Gottlieb Morgenstern.

Abb. III.118. Eigenhändiges Schreiben von J. G. Morgenstern, 10.3.1722 (D-Da, Loc.383/2, 187r).

1. 7 18

Der Königl. Söhn: und Erbprinze: daz: Music und Or:
chestra befehlet zur Zeit in nachfolgenden Person, und be:
kann nach dem darzu allernachdrücklichst angeordneten Quantu:
jährl:

Der Capell-Meister Johann Christoph Bach	—	1200 fl.
Der Maître des Concerts Volcannier	—	1200 fl.
Carlo Fiorelli, Compositör di Camera u. Pr. Violist	—	600 fl.
Petru Ermorsey Krusen Compositör u. Organist	—	400 fl.
Christian Fzold Sämer Compositör u. Organist	—	400 fl.
Agostino Rossi Violoncell	—	500 fl.
Gottfried Lantley Arciliutiste	—	400 fl.
Francesco Hunc, Pr. Violist	—	400 fl.
Francesco Arigon, Tiorbist	—	300 fl.
Adam Rybitzky, Pr. Violist	—	300 fl.
It: Der selbe wegen Repetition der Ballette	—	50 fl.
Jean Baptiste D'Ucc, Pr. Hautb. u. Flute alemne	—	400 fl.
Johann Friedrich Lotti Violist	—	300 fl.
Thomas Selencxa, Contre Basse	—	300 fl.
Jean Baptiste Henrion, Hautbois	—	300 fl.
Charles Henrion, Hautbois	—	300 fl.
Johann Aug, Hautbois	—	300 fl.
Johann Christian Dinsten, Hautbois	—	300 fl.
Anthony Rybitzky Basson	—	300 fl.
Johann Georg Eschmied Braccist	—	300 fl.
Daniel Eschmied Basson	—	300 fl.
Prache de Tylloy Violoncell	—	300 fl.
Gottfried Eschmied Bracciste	—	250 fl.
Le Conte Le Fils Violist	—	250 fl.
Johann Eschmied Pratoris Braccist	—	240 fl.
Johann Martin Gold, Braccist	—	240 fl.
Zusammen 10130 fl.		

Abb. III.119. Eigenhändige Abschrift eines älteren Kapell-Verzeichnisses,
J. G. Morgenstern, ca.1722/1723 (D-Da, Loc.910/1, 7r).

Latz prim: 10130. <i>fl.</i> :	
Johann Edelgang Singsind Notistr.	200. <i>fl.</i> :
Wilhelm Puzosmann Braccist.	200. <i>fl.</i> :
La France le Fils Violoncell.	200. <i>fl.</i> :
Johann Adilbert Sings. Pr. Cors de Chasse	300. <i>fl.</i> :
Adam Franz Damm 2 ^{de} Cors de Chasse	300. <i>fl.</i> :
Johann Martin Blochwitz Hautbois	200. <i>fl.</i> :
Erzog Augustin Kimmulmann Inspector	
der Instrument Natur	100 <i>fl.</i> :
flon derelb zu Reparatur der Instrumente	20. <i>fl.</i> :
Johann Jacob Lindner, uer Copialist so zu dem	
Königl. Vorrath von Music jäsel. zu lichen	50. <i>fl.</i> :
Der Orgel Mayser Grabner	100. <i>fl.</i> :
Gotthlob Krause, Instrument Diener	100. <i>fl.</i> :
Suma	11900. <i>fl.</i> :
Singschören	
die Comodie mit	10000. <i>fl.</i> :
Mademoiselle le Gros	1000. <i>fl.</i> :
de Barque und sein Frau	1200. <i>fl.</i> :
Griart, Bassiste	600. <i>fl.</i> :
Le Gros, Violist	500. <i>fl.</i> :
Summa summa	25200 <i>fl.</i> :

Abb. III.120. Eigenhändige Abschrift eines älteren Kapell-Verzeichnisses, J. G. Morgenstern, ca.1722/1723 (D-Da, Loc.910/1, 7v).

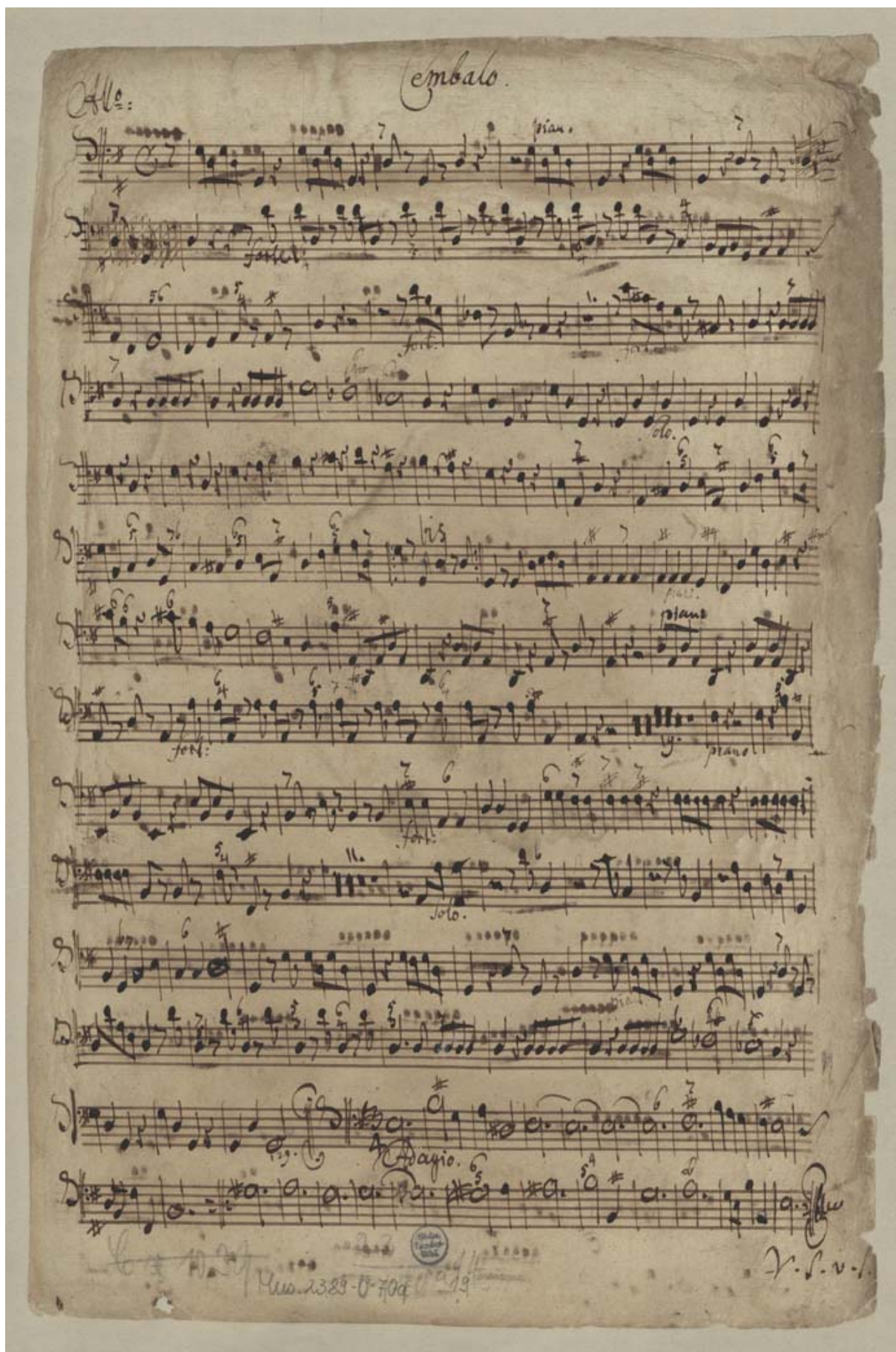


Abb. III.121. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), cemb S. 1, **Morgenstern**, um 1718?



Abb. III.122. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), cemb S.2,
J. G. Morgenstern, um 1718?



Abb. III.123a.A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), Titelseite mit Monogramm "J. G. M.", J. G. Morgenstern, um 1718?



Abb. III.123b. A. Vivaldi, *Concerto* RV 314 (Mus.2389-O-70a), vl 1 conc, J. G. Morgenstern, um 1718?



Abb. III.124. A. Vivaldi, *Concerto RV 314* (Mus.2389-O-70a), vla,
J. G. Morgenstern, um 1718?

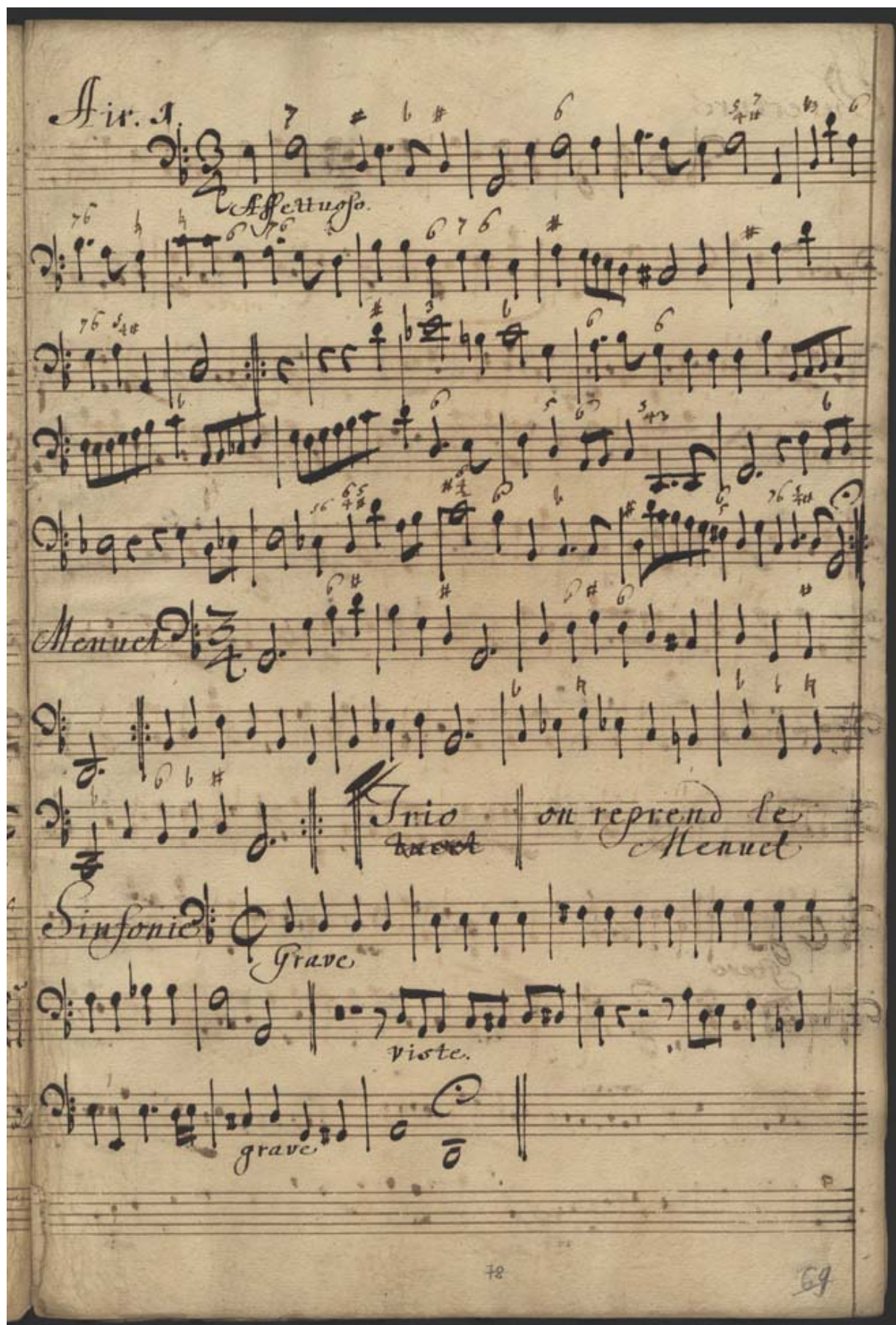


Abb. III.125. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs* (Mus.2154-N-3), b ô cemb 2 (S. 78), J. G. Morgenstern, um 1721.

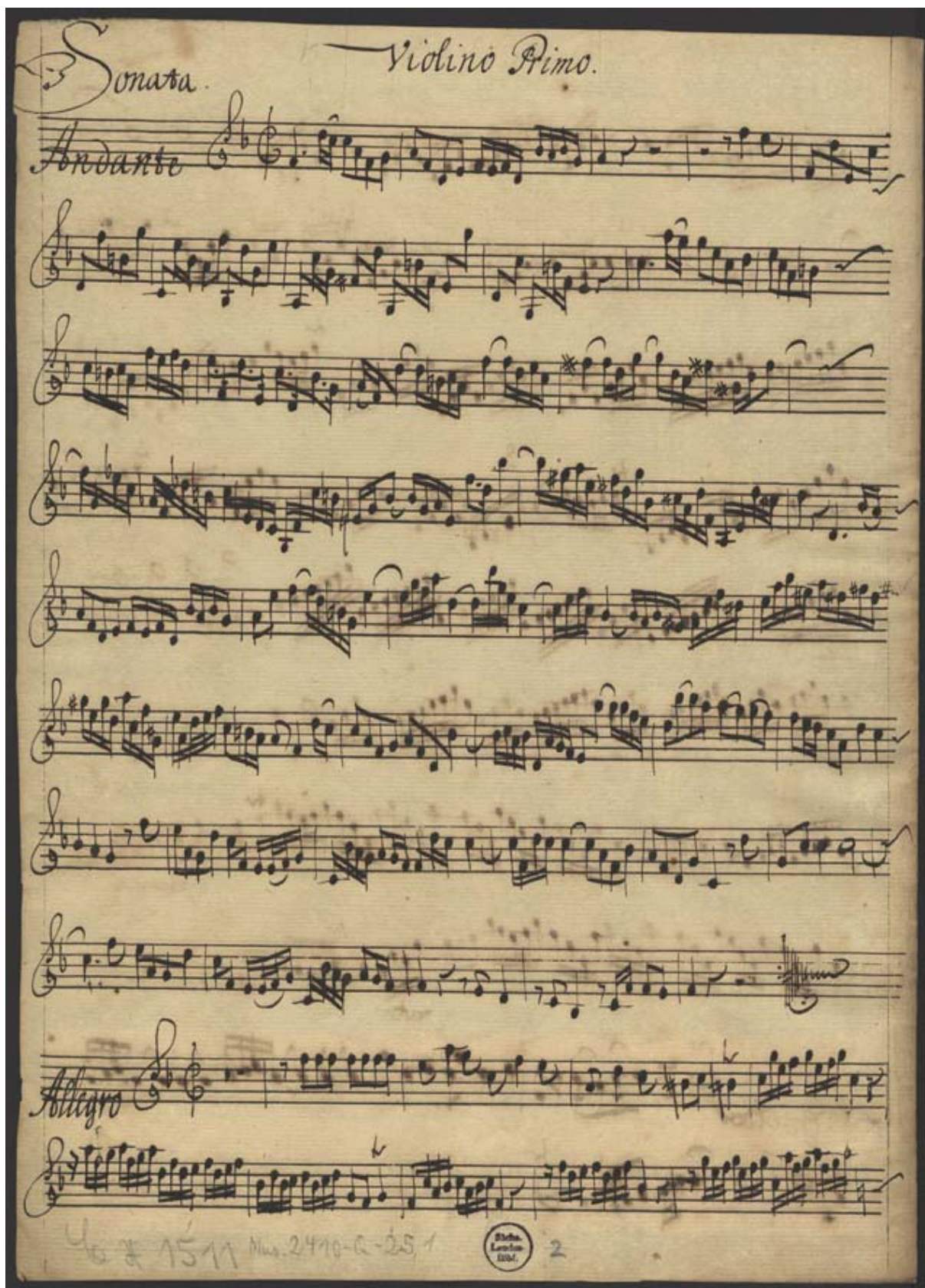


Abb. III.126. G. F. Händel, *Sonate* HWV 392 (Mus.2410-Q-25), vla mit „gemaltem“ Schlußzeichen am Ende des 1. Satzes, J. G. **Morgenstern**, vor 1725.

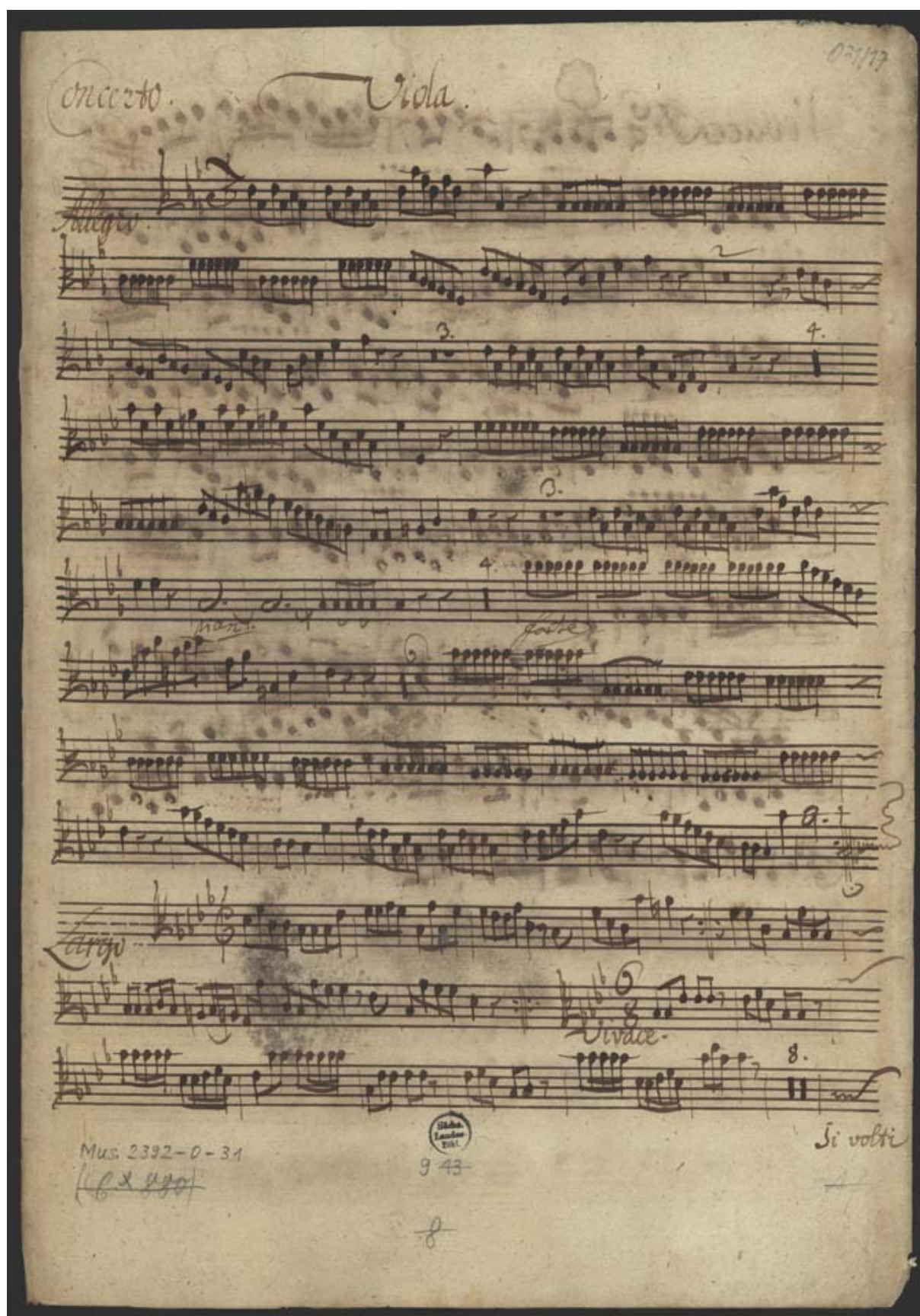


Abb. III.127. G. Ph. Telemann, *Concerto TWV 52:Es1* (Mus.2392-O-31), vla mit „gemaltem“ Schlußzeichen, J. G. **Morgenstern**, vor 1725.

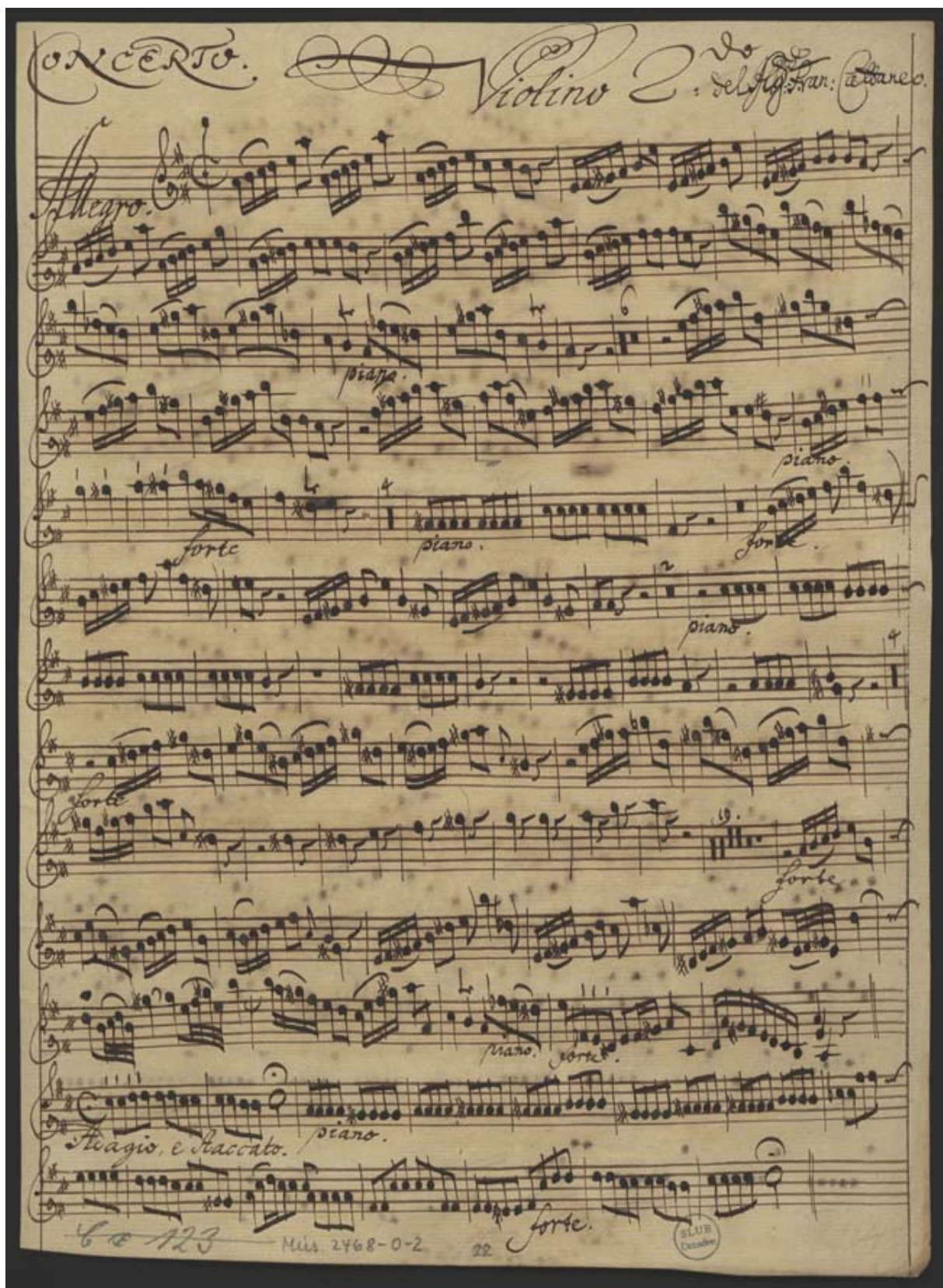


Abb. III.128. F. M. Cattaneo, *Concerto in D* (Mus.2468-O-2), vl 2, J. G. **Morgenstern**, um 1723(?), Autorangabe von **Pisendel** hinzugefügt.

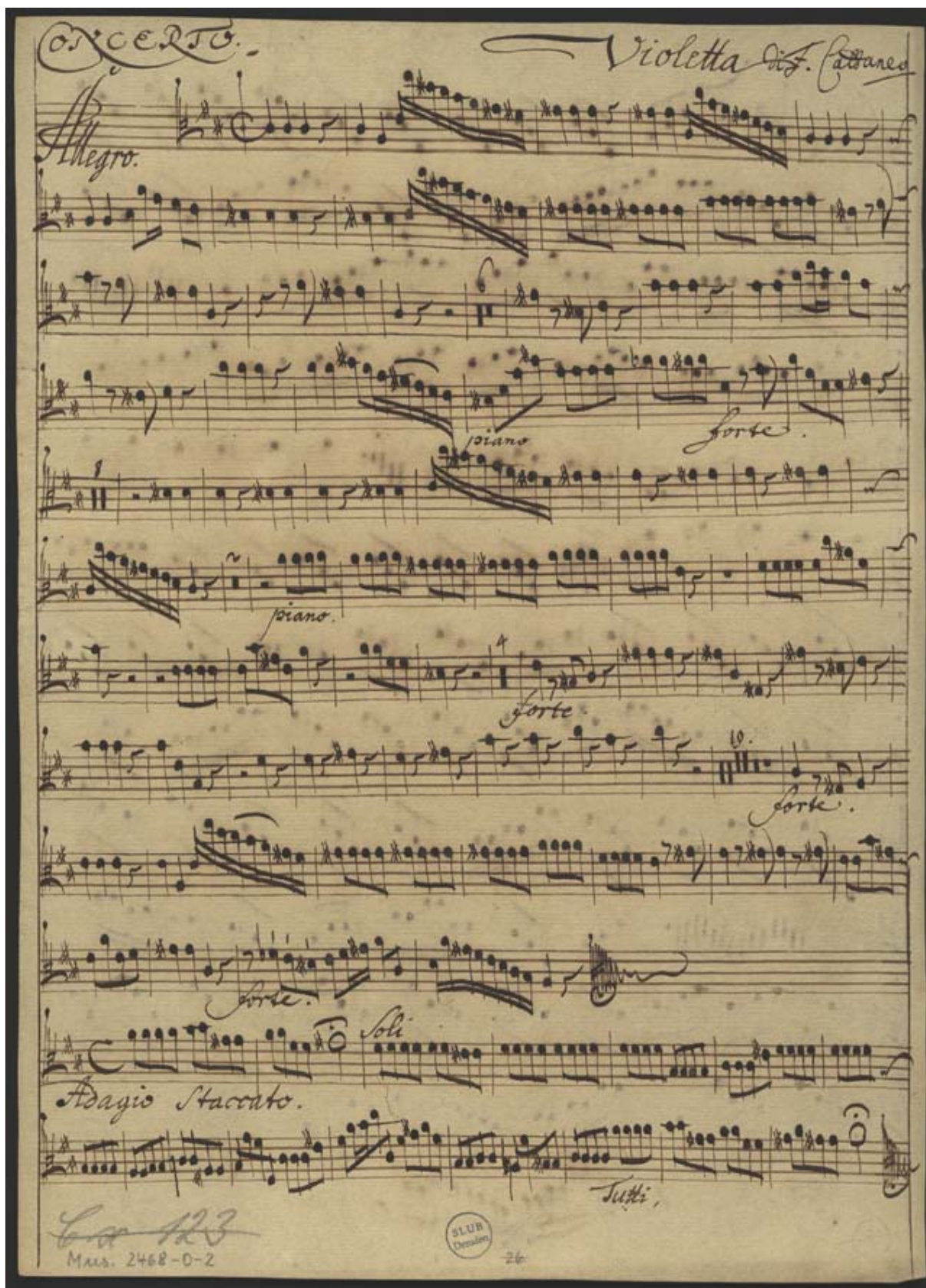


Abb. III.129. F. M. Cattaneo, *Concerto in D* (Mus.2468-O-2), vla, J. G. Morgenstern, um 1723(?), Autorangabe von **Pisendel** hinzugefügt.



Abb. III.130. F. M. Cattaneo, *Concerto in D* (Mus.2468-O-2), b, J. G. Morgenstern, um 1723(?), Autorangabe von **Pisendel** hinzugefügt.

Symphonia *Violino I Concertato.*

Solo.

V. G. Morgenstern

(64 1189) *Mus. 2358-N-9a* *Bibl. Landesbibl.*

Abb. III.131. J. D. Zelenka, *Sinfonia a otto voci* (Mus.2358-N-9a), vl 1 conc. (S. 2), J. G. Morgenstern, 1723.

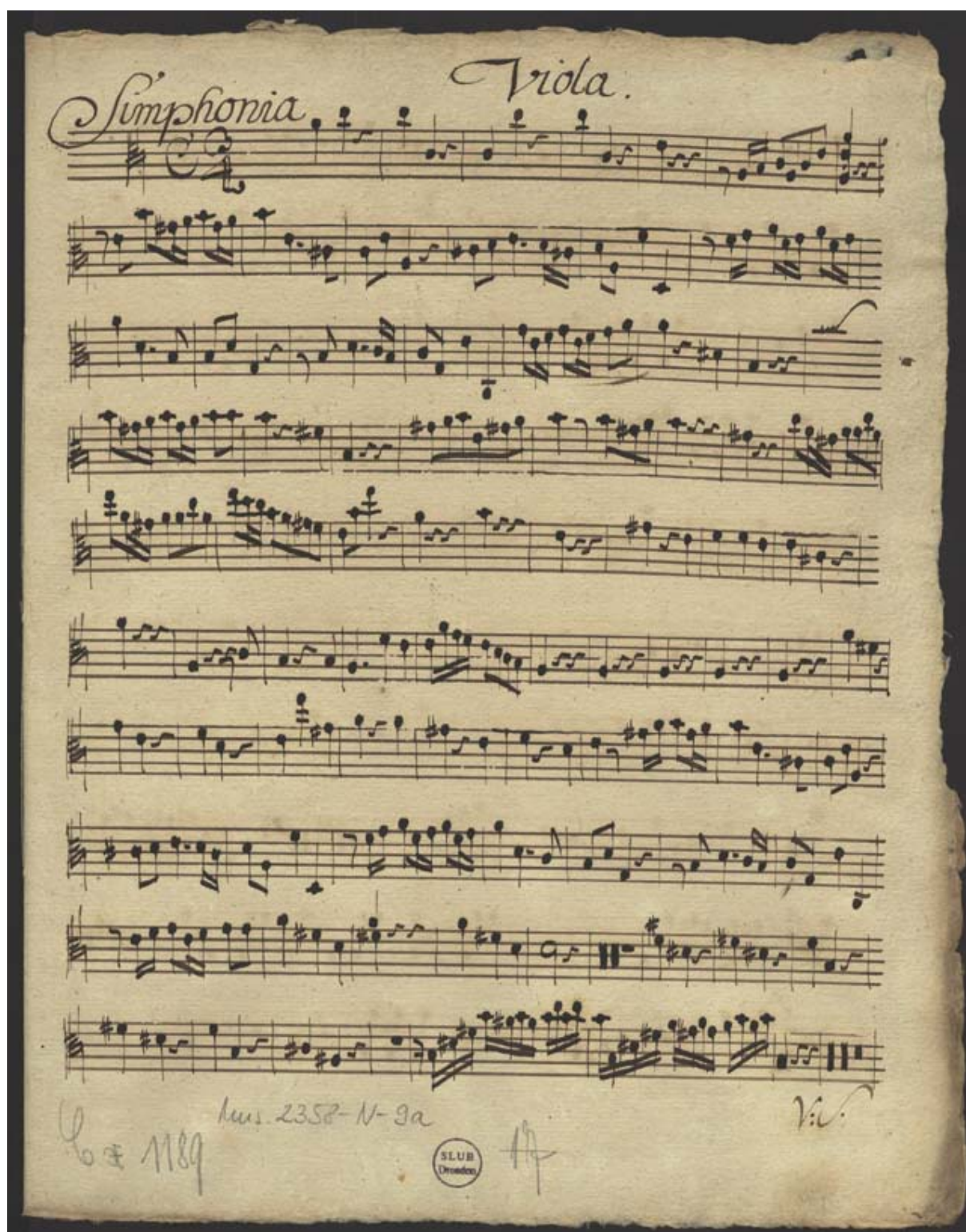


Abb. III.132. J. D. Zelenka, *Sinfonia a otto voci* (Mus.2358-N-9a), vla (S. 17), J. G. Morgenstern, 1723.

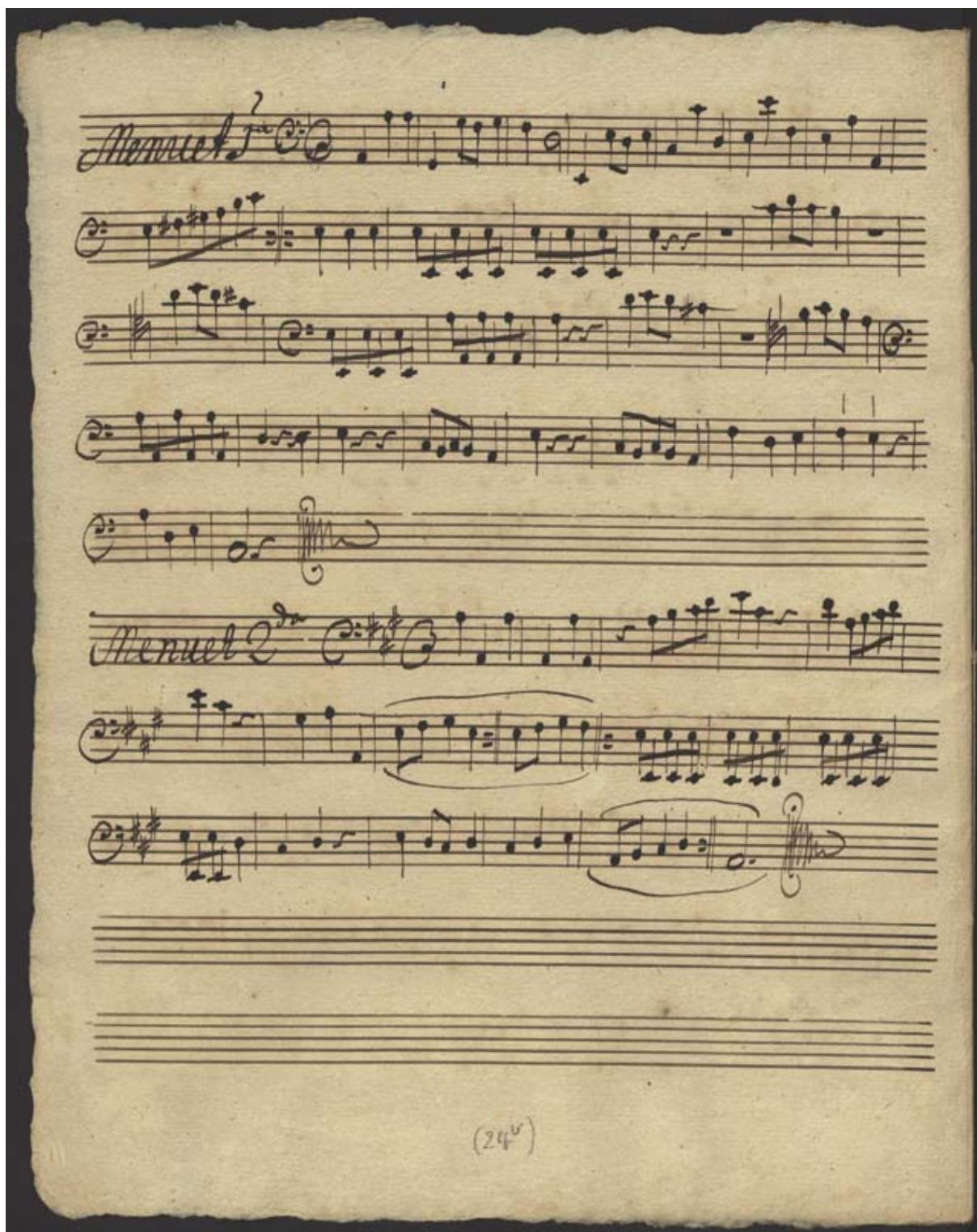


Abb. III.133. J. D. Zelenka, *Sinfonia a otto voci* (Mus.2358-N-9a), vlc: letzte Seite mit Schlußzeichen, J. G. **Morgenstern**, 1723.

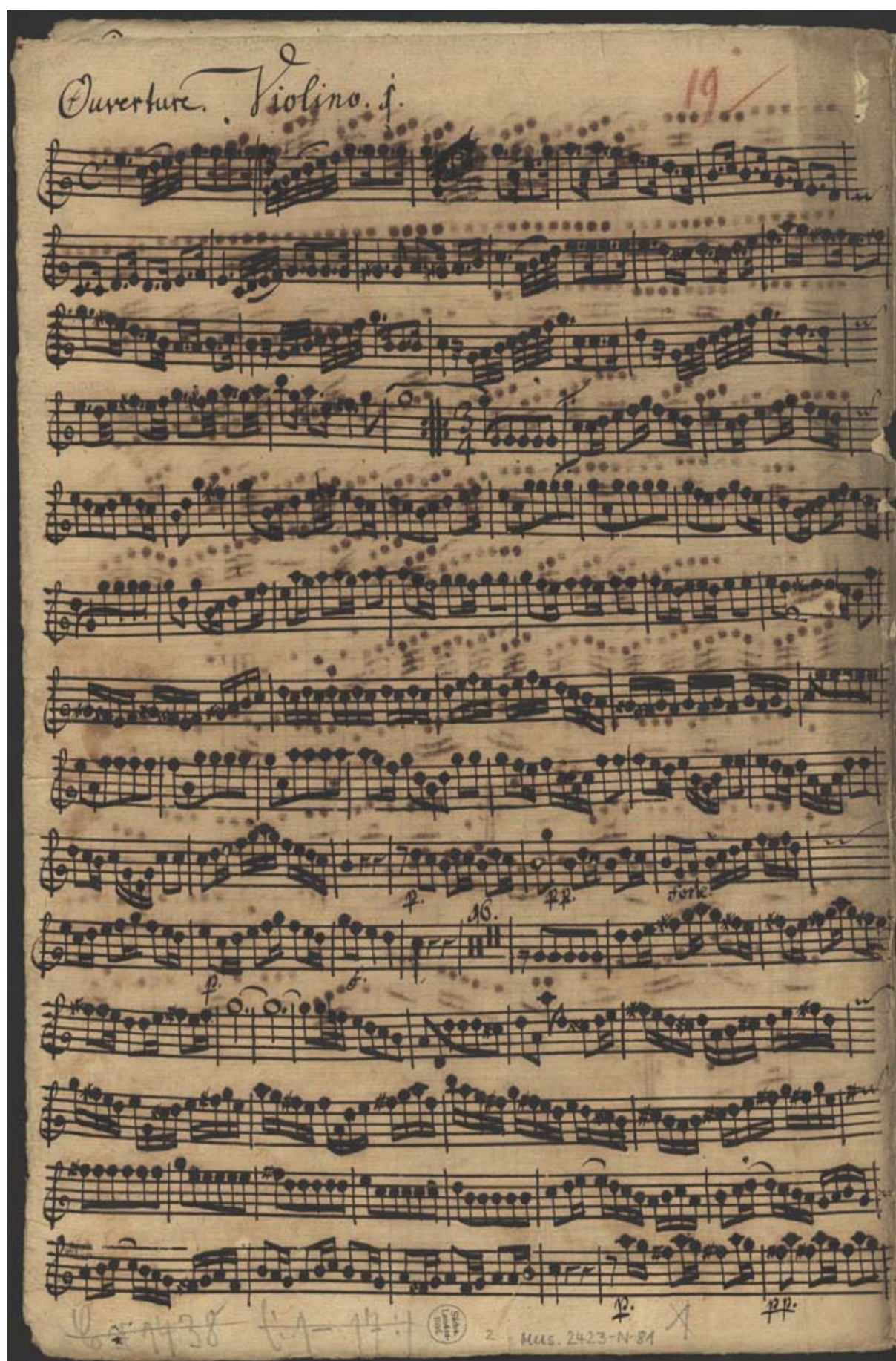


Abb. III.134. J. F. Fasch, *Ouverture in C* (Mus.2423-N-81), vl 1 conc., J. G. Morgenstern, um 1725.



Abb. III.135. J. F. Fasch, *Ouverture in C* (Mus.2423-N-81), vla, J. G. Morgenstern, um 1725.

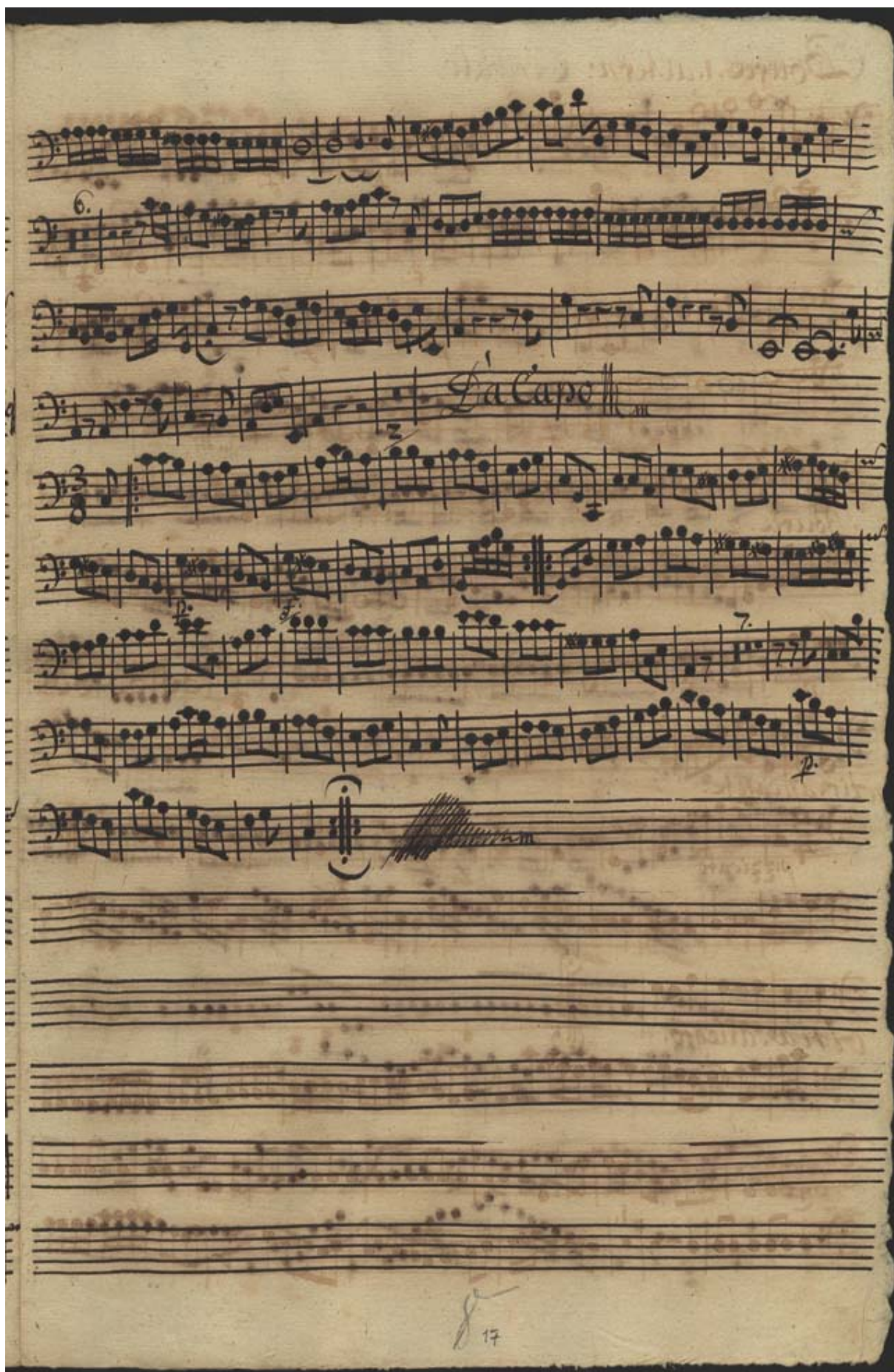


Abb. III.136. J. F. Fasch, *Ouverture in C* (Mus.2423-N-81), cemb mit „m“ im Schlußzeichen, J. G. Morgenstern, um 1725.

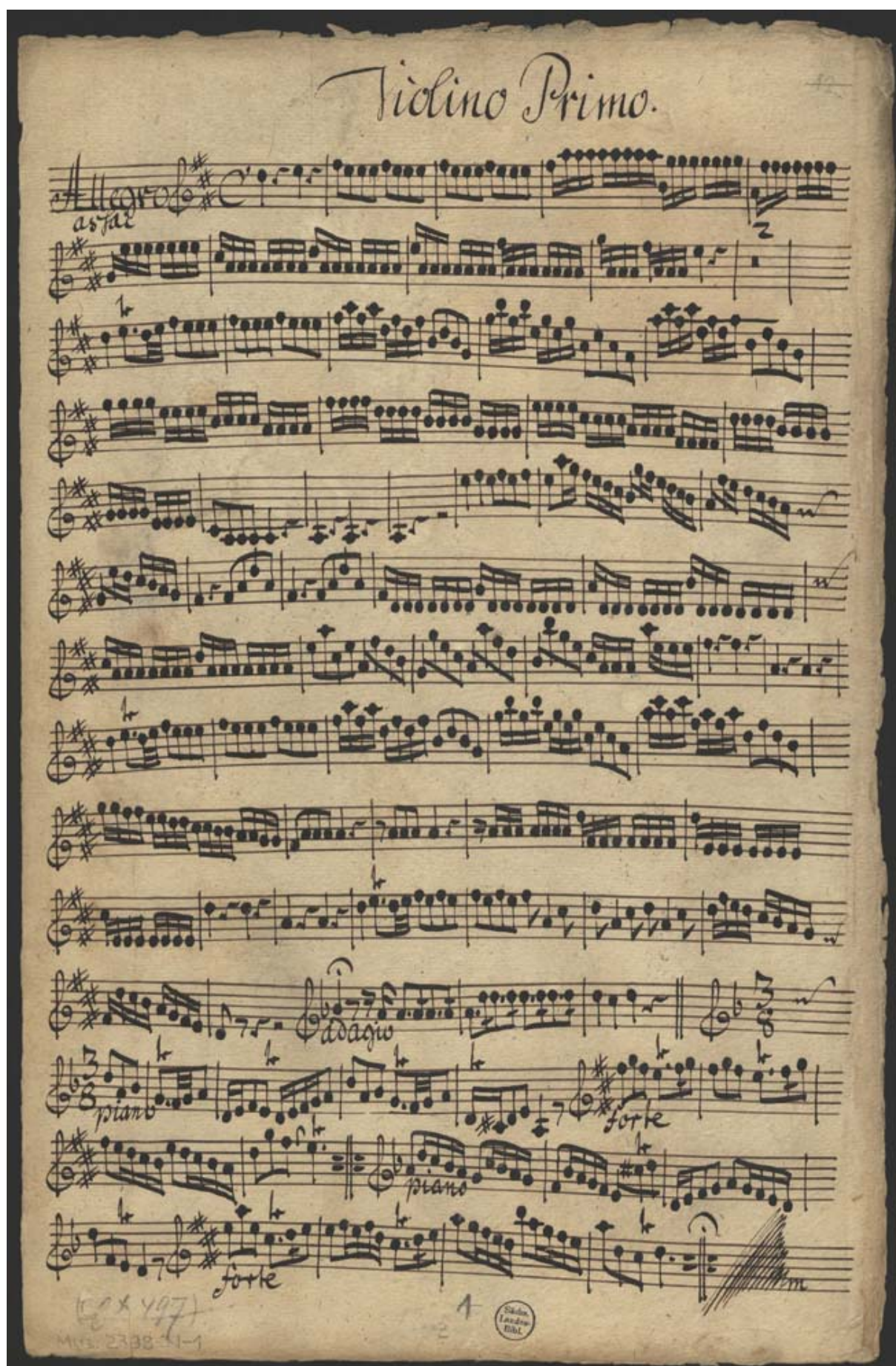


Abb. III.137. J. D. Heinichen, *Sinfonia in D* (Mus.2398-N-1), vl 1, J. G. Morgenstern, um 1726, mit „m“ im Schlußschnörkel.

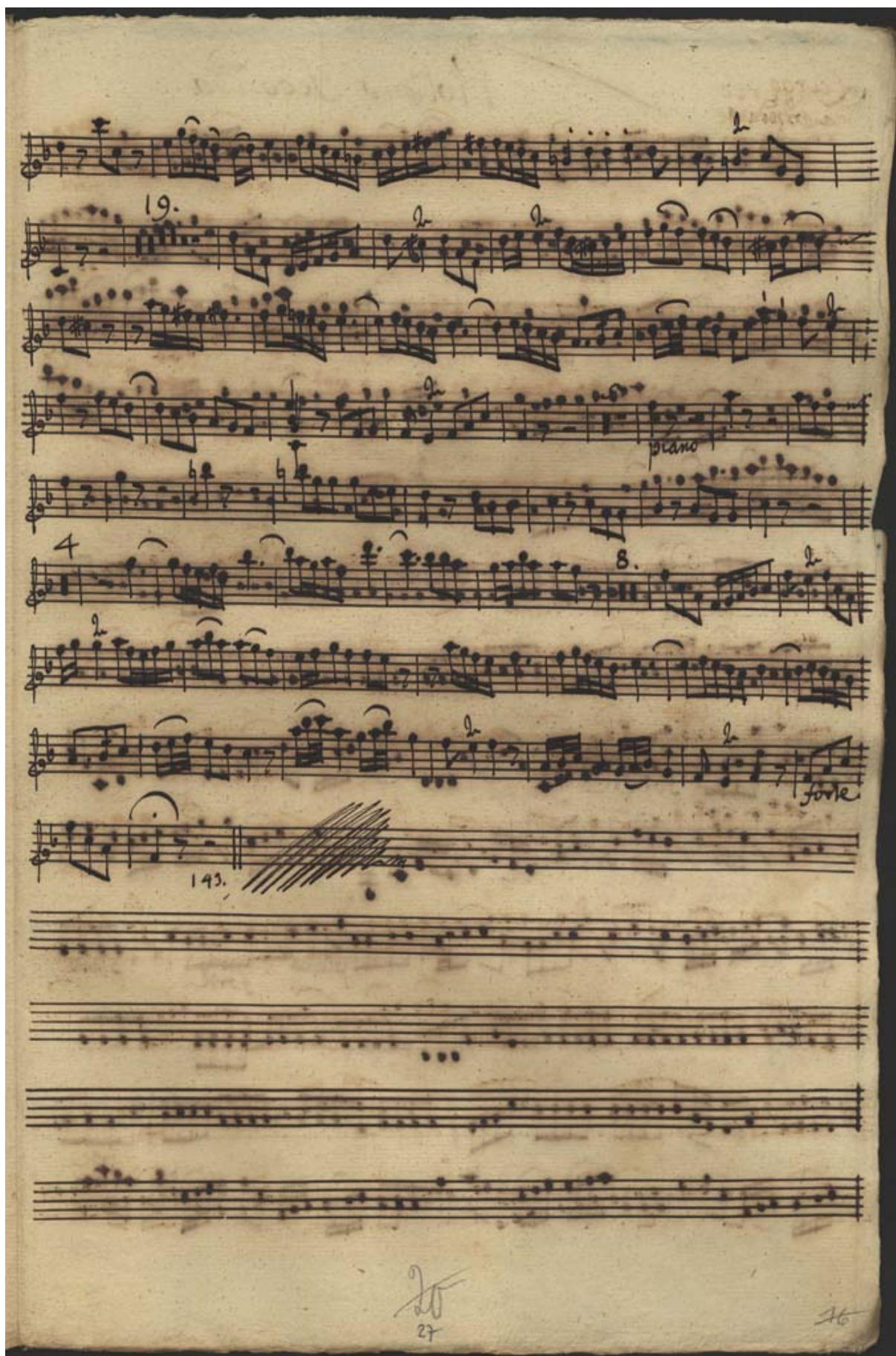


Abb. III.138. F. M. Cattaneo, *Concerto in F* (Mus.2468-O-6), vl 2, J. G. Morgenstern, um 1726, mit „m“ im Schlußschnörkel.



Abb. III.139. G. B. Sammartini, *Sinfonia* zu „Memet“ [1732] (Mus.2954-F-1), Partiturseite, J. G. Morgenstern (Form “D 3”).

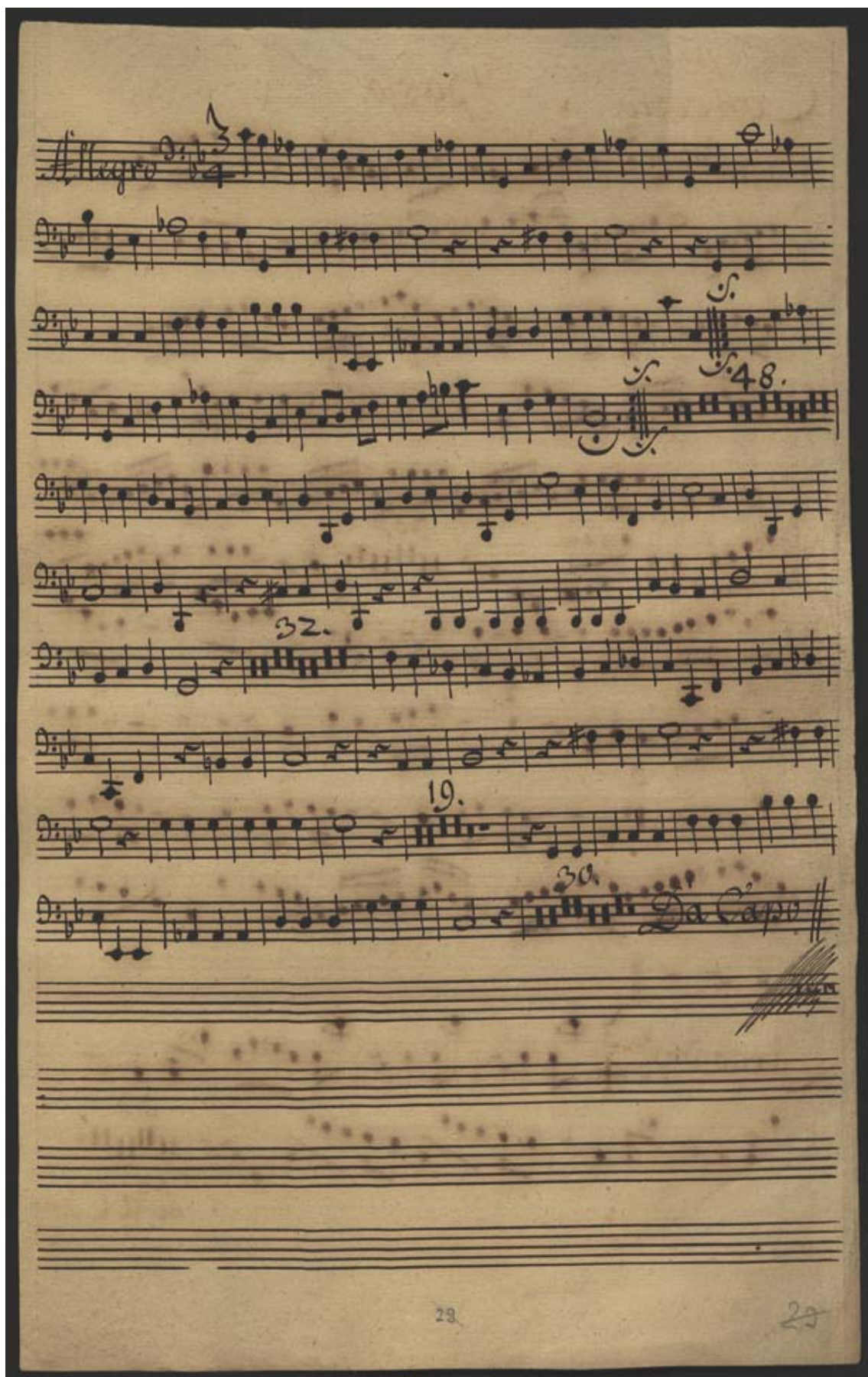


Abb. III.140. J. G. Graun, *Concerto in c* (Mus.2474-O-44), b rip von J. G. **Morgenstern** mit „IGM“ im Schlußschnörkel.

Concerto *Violino Primo.*

30 Mus. 2474-O-44 SLUB Dresden 10

Abb. III.141. J. G. Graun, *Concerto in c* (Mus.2474-O-44), vl 1, J. G. Morgenstern, (Form "D 3").

V: V.

Fideler lachrimę
Huc huc confluite
Tristesque stillulę
Vultu decurrite.
Iesus flagellis cęditur
Nec cor crudele hominis
Dolore tangitur.
Ah tangant panę
Dirę Catenę
Reum hoc pectus
Gemat affectus
Innocens Iesus est Salvator meus

Pag. 5.

S V: VI.

Per dura devia
Errans ovicula
Revertere.
Amantem Dominum
Pastorem Optimum
Amplectere.
Vide penas, et Catenas
Hęc pro te patitur
Inter dolores
Inter Cruores
En pro te moritur.

Pag. 6.

Abb. III.142. G. A. Ristori, *Divoti affetti* (Mus.2455-E-500), eine Textseite, J. G. Morgenstern, um 1745(?).

6. VI.

poco Lento

6.

Per dura devia errans o-

vicula reverte re, re- vertere

6.

Amantem Dominum Pastorem Optimum Pastorem

Optimum amplectere

2. Pastorem Optimum

Amantem Dominum ample-

-ctere

3. Per dura devia er-

-rans ovicula rever-

-tere

3. Amantem

Dominum Pastorem Optimum Pastorem Optimum

Ample-

-ctere amplecte-

re Amantem Dominum Pastorem Optimum

amplectere.

4.

17

Abb. III.143. G. A. Ristori, *Divoti affetti* (Mus.2455-E-500), Canto, J. G. Morgenstern, um 1745(?).

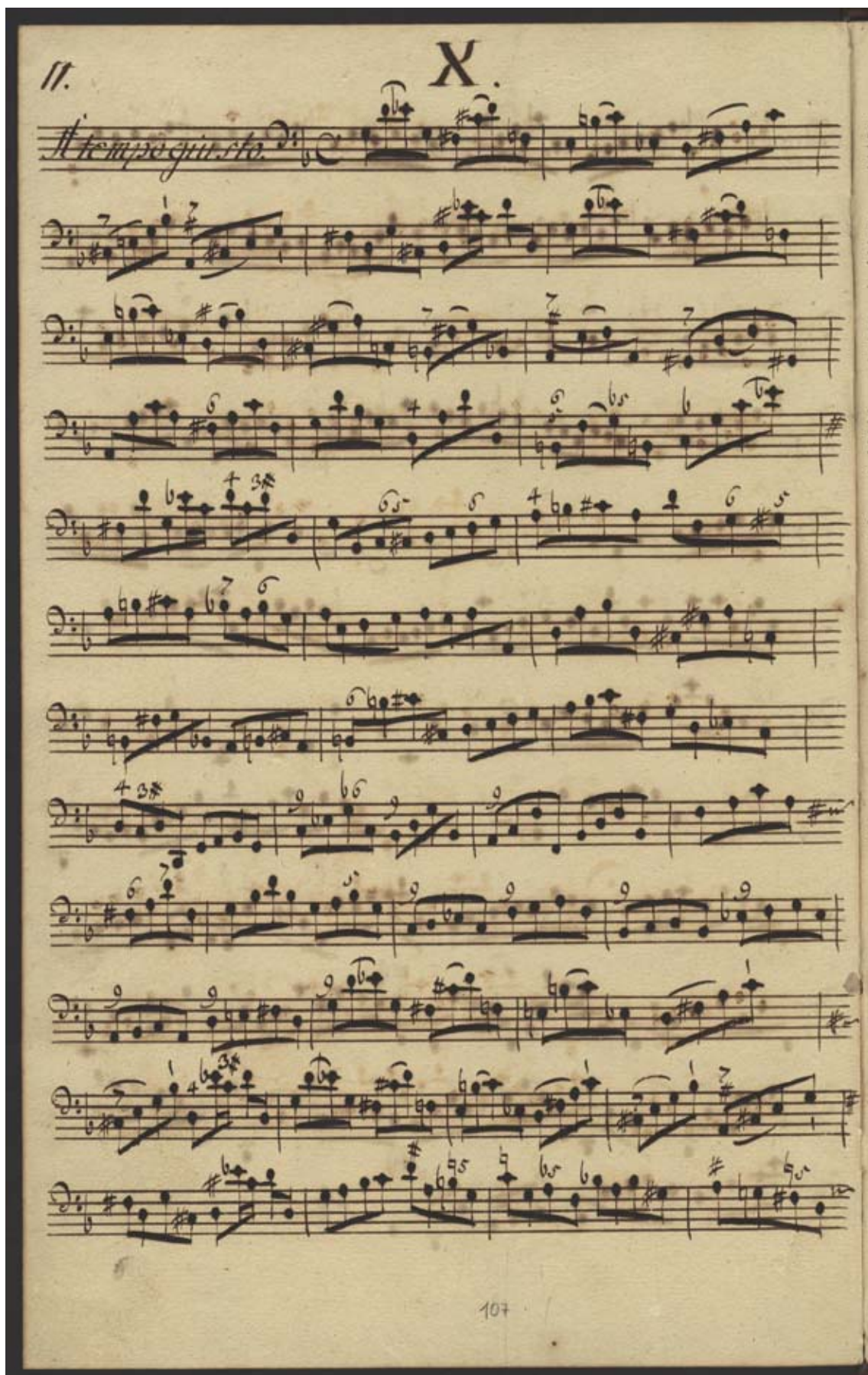


Abb. III.144. G. A. Ristori, *Divoti affetti* (Mus.2455-E-500), Organo,
J. G. Morgenstern, um 1745(?).

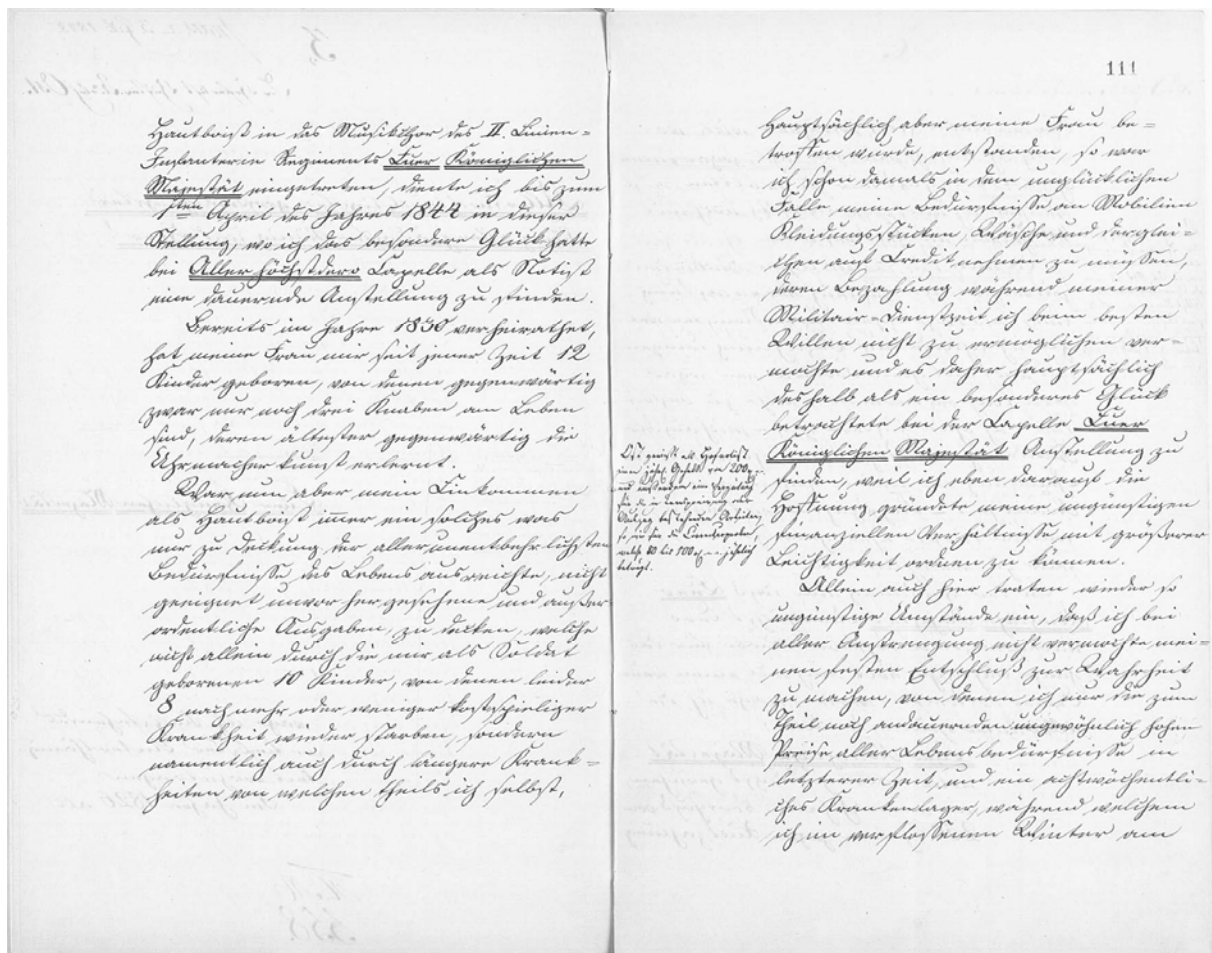


Abb. III.145. Eigenhändiges Schreiben von G. A. Ost, 1848 (D-Da, MfV 14443, 110v+111r).

A handwritten musical score on aged paper, titled "Sinfonia" in a large, decorative script. The score is for a symphony, featuring staves for Oboe, Flageolet, and Violini. The music is written in a historical style, with various note values and rests. The paper shows signs of age, including a circular library stamp and the handwritten number "16" in the bottom right corner. The bottom left corner is marked "Mus. 2159-F-5".

Abb. III.147. A. Lotti, *Ascanio in Alba* (Mus.2159-F-5), S. 1, G. **Personelli** (?), ca.1719.



Abb. III.148. A. Lotti, *Ascanio in Alba* (Mus.2159-F-5), S. 102, G. Personelli (?), ca.1719.

Credidi

Alto

Credidi propter quod locutus sum locutus
sum cre: didi propter quod locutus sum locutus
sum locu: tus sum ego au -
tem ego au: tem humiliatus sum nimis
ego au - tem ego au: tem humili:
atus sum mi: nis ego dixi in excessu me:
di in excessu me: o omnis ho - mo omnis
ho - mo omnis homo meri: tax omnis ho -
mo omnis ho - mo meri: tax quid re:
tribuem do: mino quid retribuam do:
mino pro omnibus pro omnibus - que re:
tri: buit mihi que retribuit mi: hi et
nomen Domini inuoca = do

Mus. 2159-E-8a



37 6

Abb. III.149. A. Lotti, *Credidi* (Mus.2159-E-8a), Alto (S. 6), G. Personelli (?), ca.1725 (?)

Magnificat *Canto*

Magnificat anima mea
anima mea = Dominum et exul-
tavit et exulta-uit spiritus meus
et exultavit et exulta-uit spiritus
meus in Deo salutari-
mo, et exultavit et exultavit et exul-
tavit spiritus meus in Deo saluta-
ri mo.

Quia Respexit Tacet

Quia fecit mihi magna qui potens
est et sanctum roman o - ius
et misericor: dia eius a progeni:

Mus. 2398-E-510

Abb. III.150. J. D. Heinichen, *Magnificat* (Mus.2398-E-510), Canto, G. Personelli (?), ca.1725.

Magnificat *Basso*

48 *Magnificat anima mea*
anima mea dominum et exul:
tavit et exulta - vit spiritus meus
et exultavit et exulta - vit spiritus
meus in deo in de - o salu:
tari meo et exultavit et exultavit et exul
ta - vit spiritus meus in deo saluta -
ri meo. 40 *Quia respexit Tacet*
Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen eius et mi:
seri: cordia eius a progenie
in progenies timen = tibus e = um 14

Mus. 2398-E-510 37 *Volti*

Abb. III.151. J. D. Heinichen, *Magnificat* (Mus.2398-E-510), Basso, G. Personelli (?), ca.1725.

Canto

8 Kyrie eleison eleison elei:
 son ele - - ison Christe eleison
 Kyrie eleison eleison eleison Chris:
 te audinos Christe exaudinos Sancta Trinitas
 Unus Deus mi: sere - - re nobis mise:
 re re miserere miserere no: bis
 Parris unius de Celo descendens Deus absconditus
 et Saluator misere: re nobis
 Angelorum arca miserere nobis
 Verbum Caro factum habitans in nobis habitans in no:
 bis miserere miserere no: bis
 bis miserere miserere nobis Hostia
 sancta miserere no: bis Alia benedictionis mi:
 sterium Fidei miserere miserere nobis

Mus. 2455 - D - 6

Abb. III.152. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), S solo, G. Personelli (?), ca. 1725-1728.

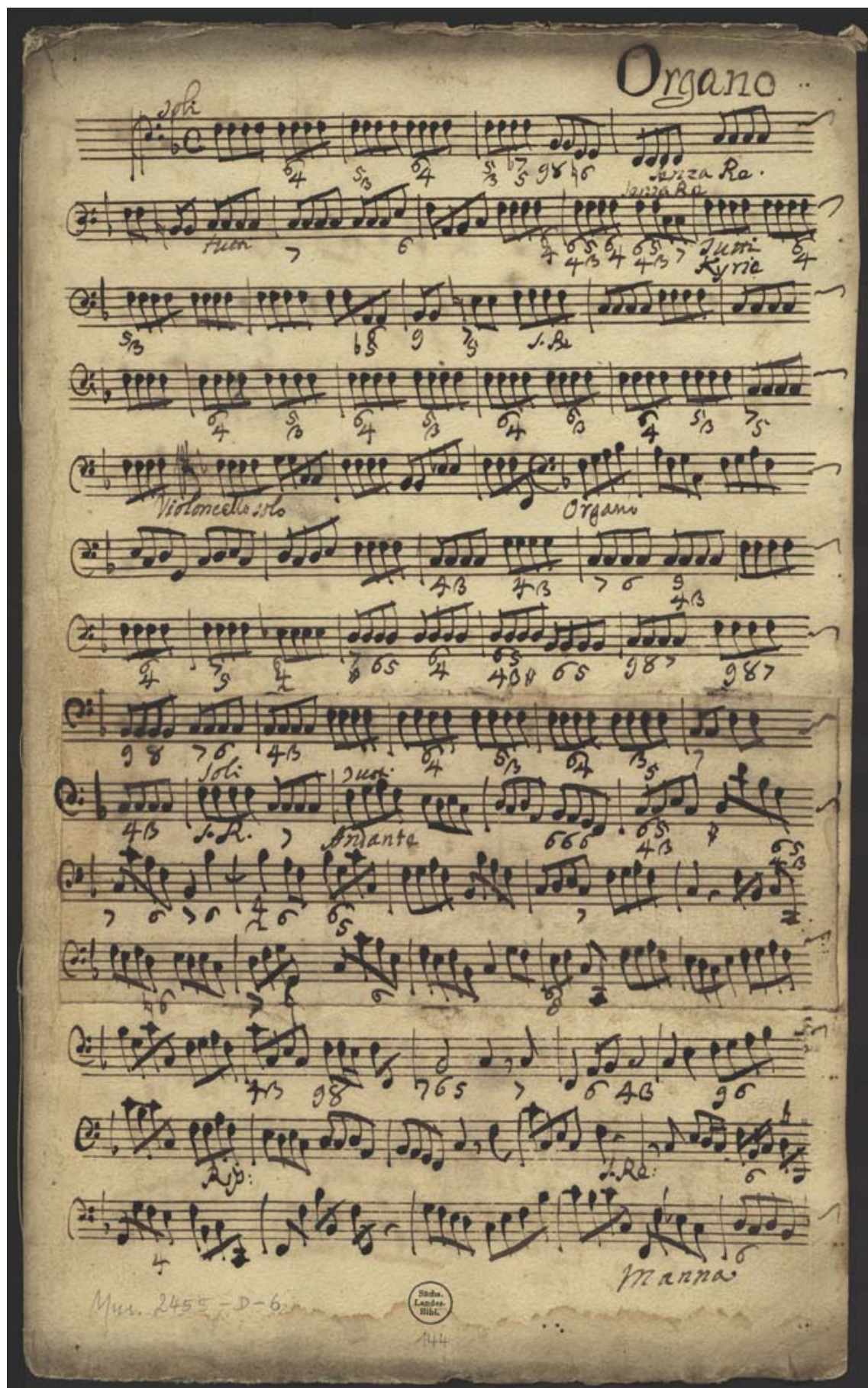


Abb. III.153. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), Organo, G. Personelli (?), ca.1725–1728.

PRACHE DU TILLOY, Jean-Baptiste

(Abb. III.154. Liste der Kapellmitglieder [1718] mit eigenhändigem Eintrag von J.-B. **Prache du Tilloy**, D-Da, OHMA.K.II, 90r: 4. Eintrag von oben: siehe Abb.III.111.!).

Handwritten musical score for a piece titled "1 Passepied". The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part. The instruments are: 1. Trompette, 2. Trompette, 3. Trompette, 4. Trompette, Timballes, 1. Violon, 2. Violon, 3. Violon, 4. Violon, haute contre, Taille, and B. et Bassons. The notation is in a historical style, with various note values and rests. The page number "28" is written at the top right, and "29" is written at the bottom center.

Abb. III.155. J. C. Schmidt, *Les quatre Saisons* (Mus.2154-F-1), J.-B. **Prache du Tilloy**, wohl 1719.

SCHLETTNER, Joseph
 – siehe auch Abb. II.36 (1783) –

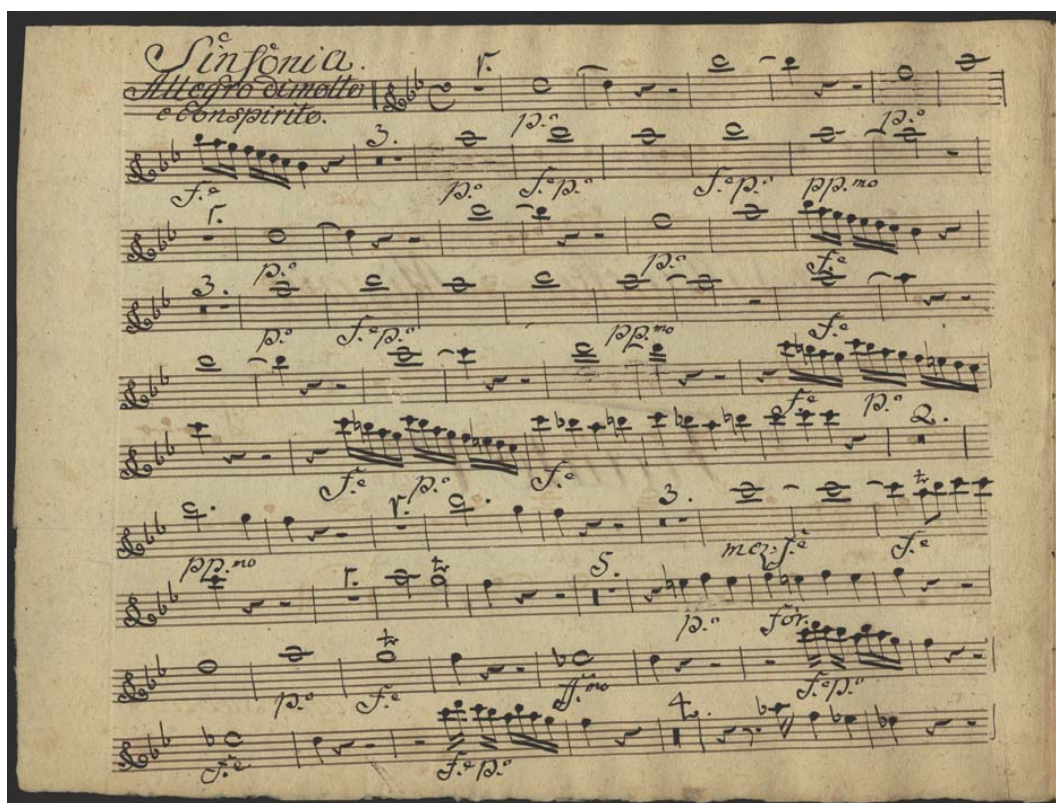


Abb. III.156. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), fl 1, **J. Schlettner**, 1784.

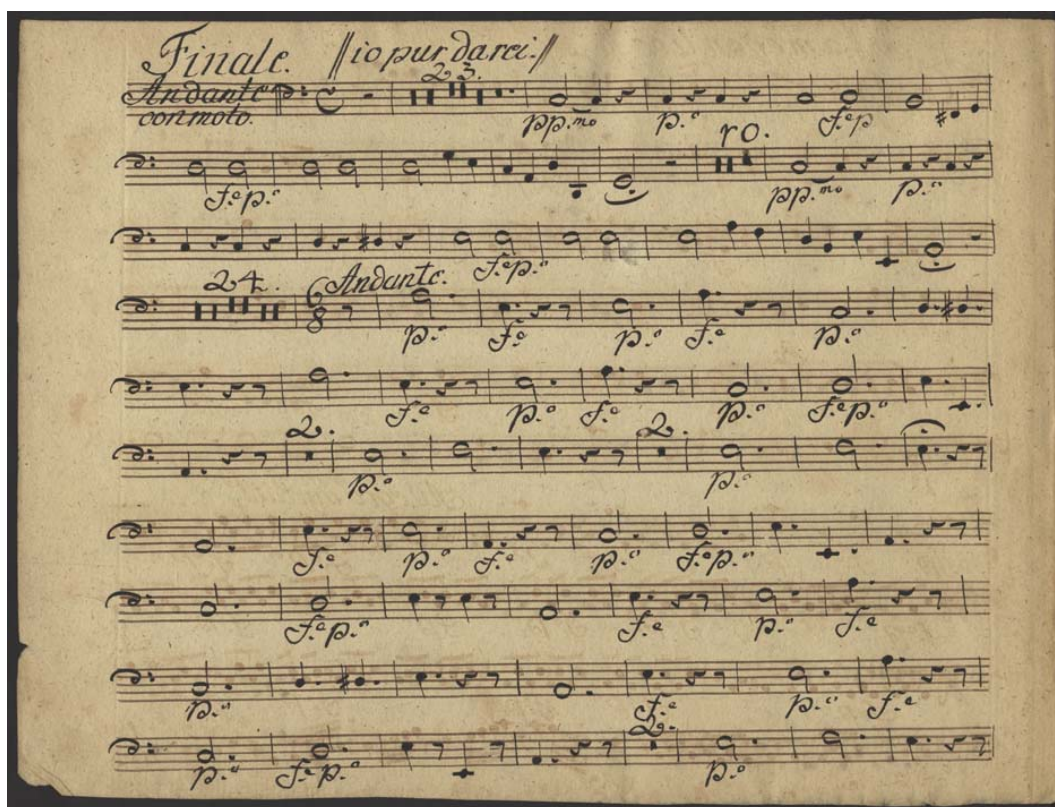


Abb. III.157. F. Seydelmann, *La Villanella di Misnia* (Mus.3550-F-503a), fag: Finale I, **J. Schlettner**, 1784.

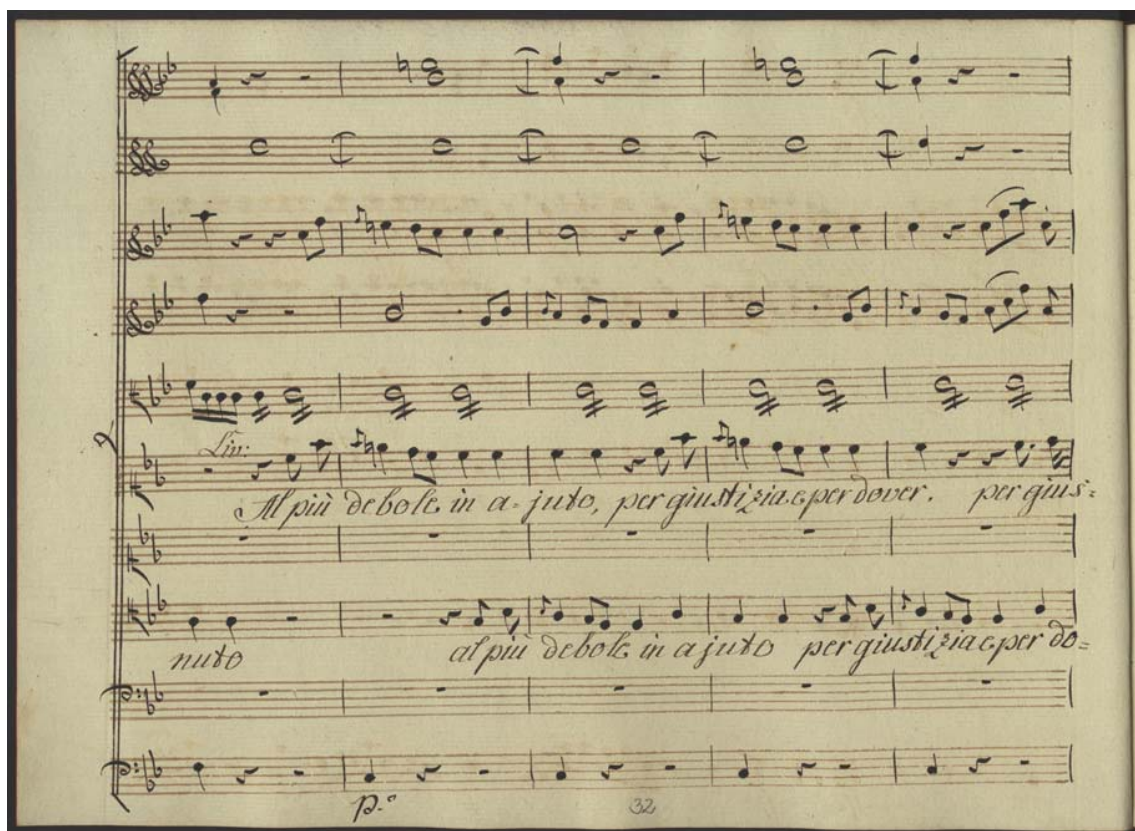


Abb. III.158. G. Sarti, *Fra i due litiganti il terzo gode* (Mus.3273-F-6), Bd. 1, S. 32: Notenschrift von **J. Schlettner**, Textschrift von **Funke**, ca. 1784.

Abb. III.159. J. G. Naumann, *Tutto per amore* (Mus.3480-F-18), Bd. 2, Duetto II/12, Notenschrift von **J. Schlettner**, Buchstabenschrift von **Funke**, ca. 1784.

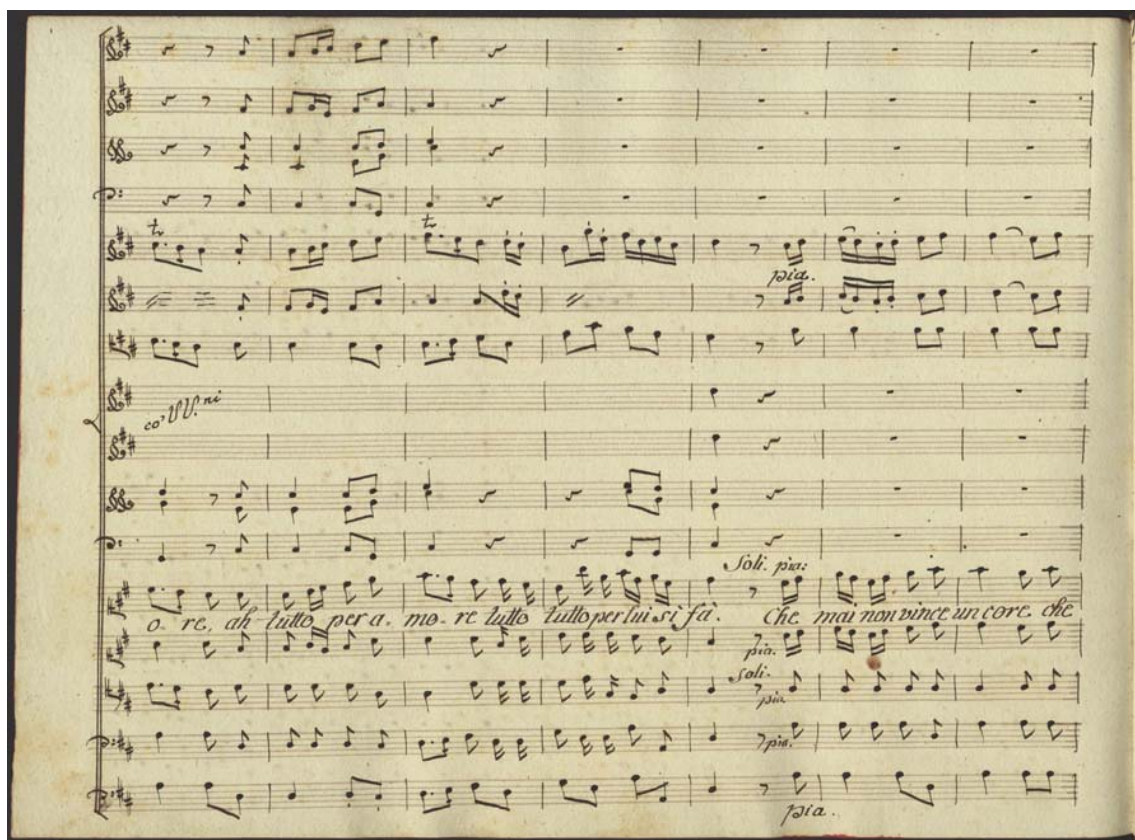


Abb. III.160. J. G. Naumann, *Tutto per amore* (Mus.3480-F-18), Bd. 2, aus dem Finale II: Notenschrift von **J. Schlettner**, Buchstabenschrift von **Funke**, ca. 1784.

Abb. III.161. F. Seydelmann, *Il Turco in Italia* (Mus.3550-F-9), Bd. 2: komplett kopiert von J. Schlettner, ca. 1787.

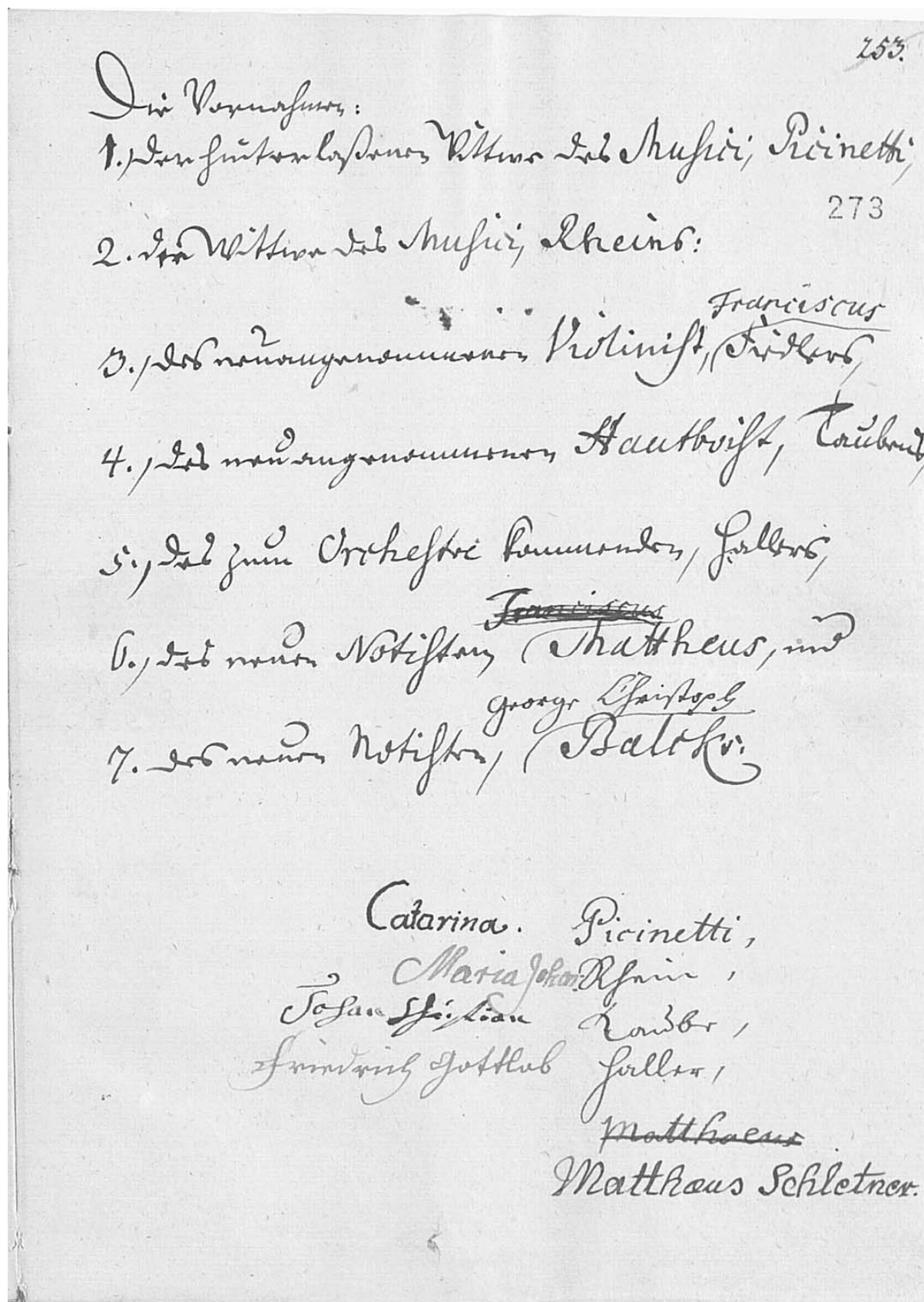


Abb. III.162. Eigenhändiger Namenszug M. Schlettners in einem Aktenstück von 1754 (D-Da, Loc.907/5, 273r).

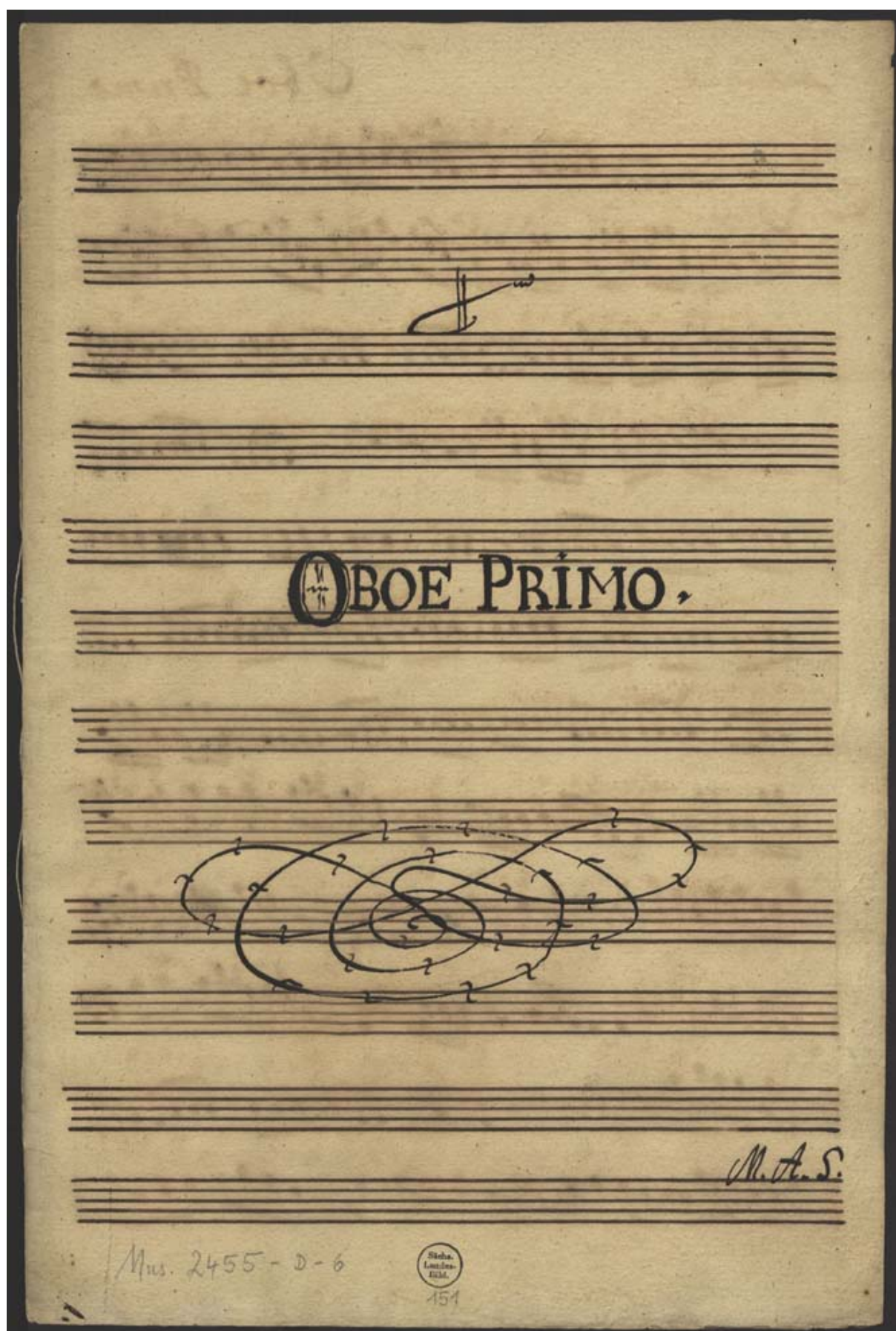


Abb. III.163. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), Titelseite ob 1 mit Initialen „**M**[atthäus] **A**[nton] **S**[chlettner]“, wohl vor 1750.

Litaniz. *Violino I.*

Grave

pia.

for.

pia.

3.

pia.

for.

33

Andante.

pia.

2.

Mus. 2455-D-6

69

Abb. III.164. G. A. Ristori, *Litaniae pro Festo Corporis Christi* (Mus.2455-D-6), vl 1 von M. Schlettner, nach 1751.



Abb. III.165. N. Piccinni, *La Buona figliuola* (Mus.3264-F-9), Bd. 3, von **M. Schlettner** geschriebene Arientransposition für III/3, nach 1765; Zusatz „Atto III.“ wohl von Antonio Boroni.

Gloria. *Soprano I.^{mo}*

Molto Allegro *e Spiritoso.* 35. *J.*

Gloria, Gloria

Gloria, Gloria in excelsis, in excel-

- sis Deo, Gloria, Gloria,

Gloria, Gloria in excelsis, in excel- sis

De-o, in excelsis, in excelsis Deo Gloria, in ex-

- celsis, in excelsis Deo Glo- ria - ,

Gloria in excelsis, in ex-

- celsis, in excel- sis De-

- o, Gloria, Gloria in excelsis De-o,

Gloria, Gloria in excel- -

- sis De-o. 7. *Pax hominibus bonae*

voluntatis. 5. *A.*

Mus. 2477-D-53,2

Abb. III.166. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,2), S für „Gloria“, M. Schlettner, ca. 1779.

Gloria. *Basso I.^{mo}*

Molto Allegro *35.*
e Spiritoso.

Gloria, Gloria,
Gloria, Gloria in excelsis, in excel-
- sis Deo, Gloria, Gloria,
Gloria, Gloria in excelsis, in excel- sis
Deo, in excelsis, in excelsis Deo Gloria, in ex-
celsis, in excelsis Deo Gloria -
Gloria in excelsis, in excel-
- sis Deo,
Gloria, Gloria in excelsis Deo,
Gloria, Gloria in excel-
- sis Deo. Et in Terra
pax - pax.

Mus. 2477-D-53,2

34

Sachs.
Landes-
Bibl.

Abb. III.167. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,2), B für „Gloria“, M. Schlettner, ca. 1779.

Gloria. Violino I.^{mo}

Molto Allegro. Spiritoso.

Staccato tutto.

pia.

for.

pia.

for.

tu

tu

tu

70

Abb. III.168. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,2), vl 1 für „Gloria“, M. Schlettner, 1779.



Abb. III.169. A. Salieri, *La Scuola de' gelosi* (Mus.3796-F-6), Bd. 2, Anfang Atto II,
 M. Schlettner, um 1780.

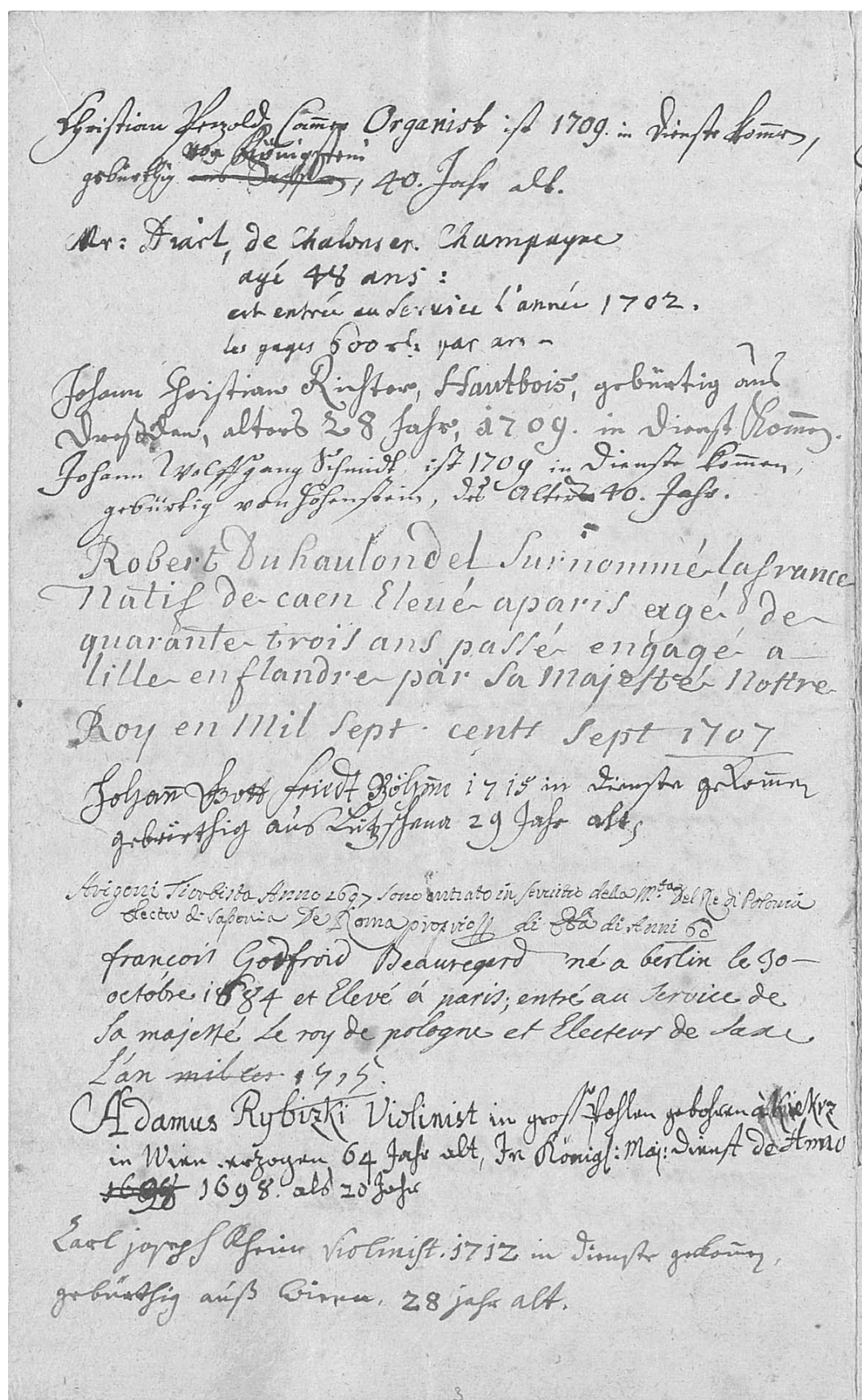


Abb. III.170. Liste der Kapellmitglieder [1718] mit eigenhändigem Eintrag von J. W. Schmidt (D-Da, OHMA.K.II, 91v: 4. Eintrag von oben).

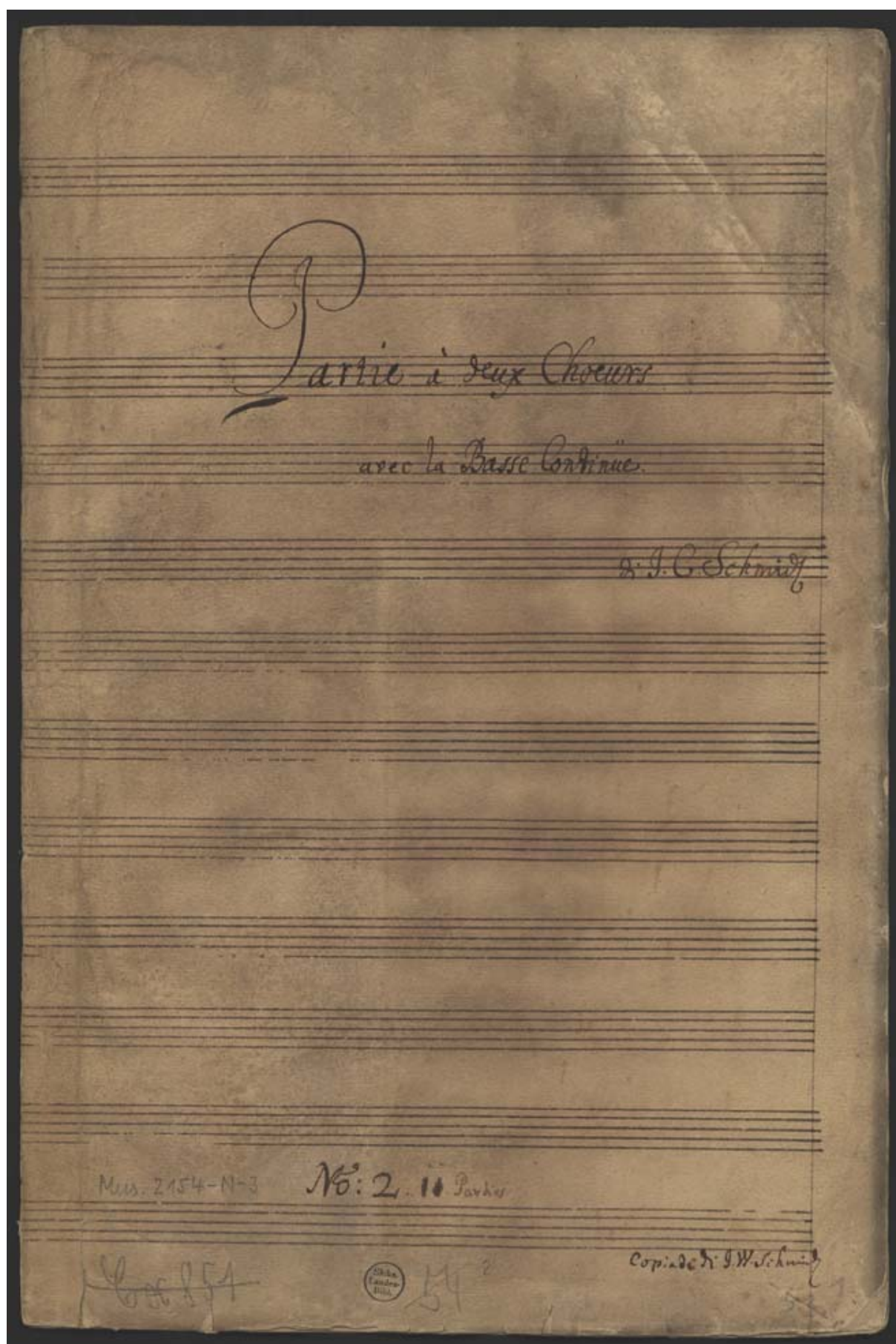


Abb. III.171. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs avec la basse continue* (Mus.2154-N-3), Titelseite, **J. W. Schmidt**, ca. 1719?

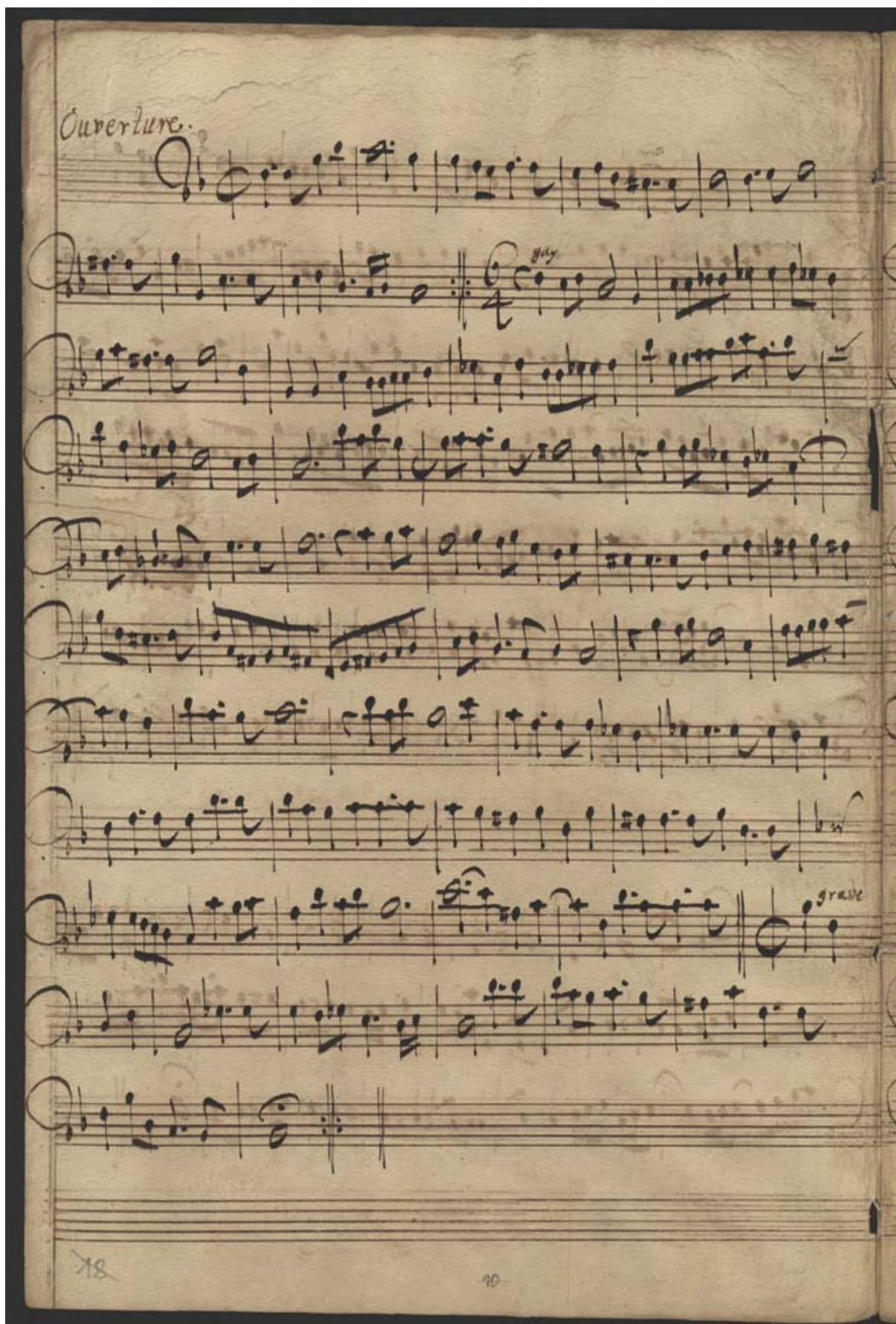


Abb. III.172. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs avec la basse continue* (Mus.2154-N-3), vl 1 (S. 10), J. W. Schmidt, ca. 1719?



Abb. III.173. J. C. Schmidt, *Partie à deux Choeurs avec la basse continue* (Mus.2154-N-3), vl 2 (S. 37), J. W. Schmidt, ca. 1719?

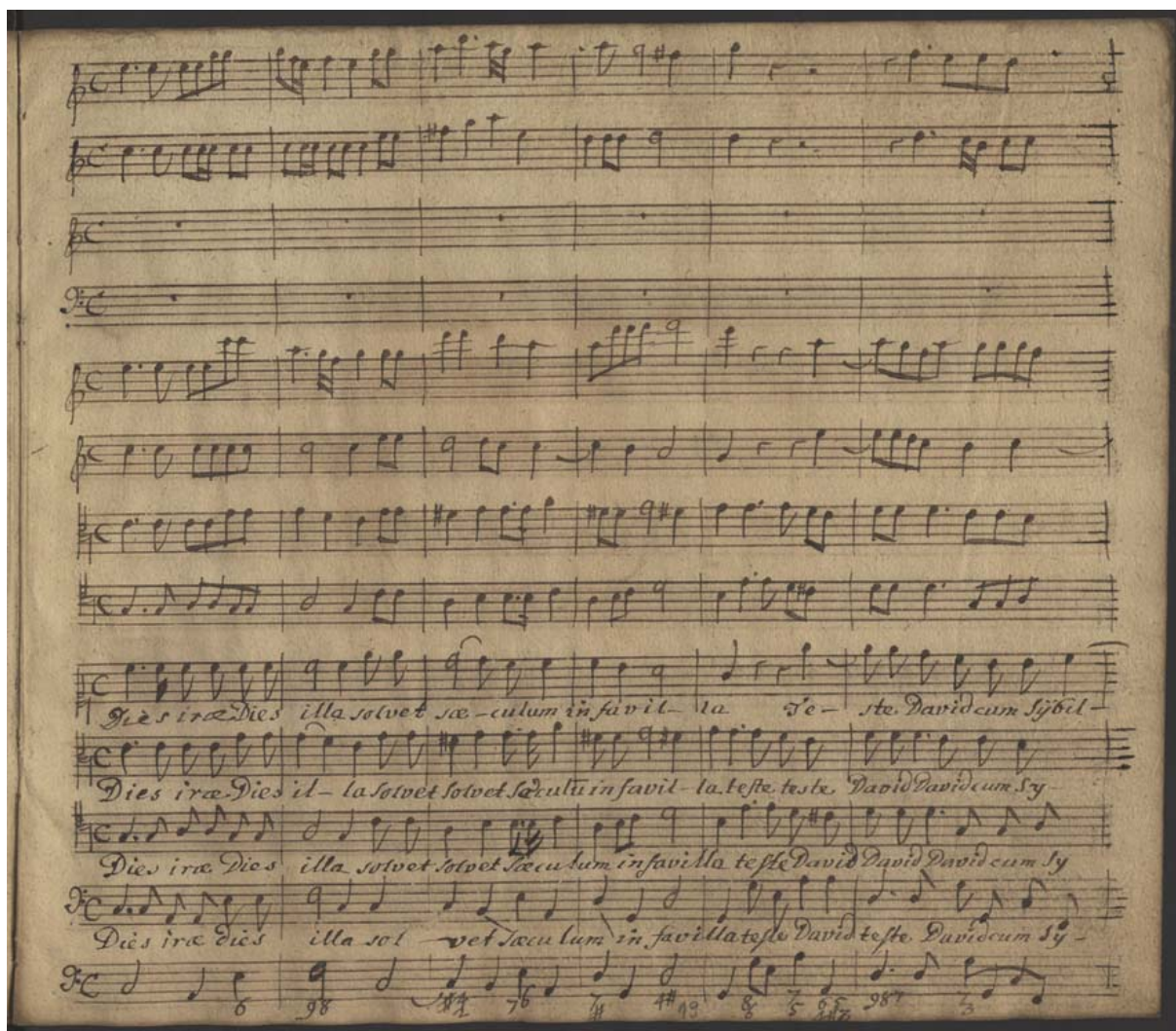


Abb. III.174. J. D. Heinichen, *Requiem solenne in C* (Mus.2398-D-15), **J. W. Schmidt**, etwa 1724 bis 1729.

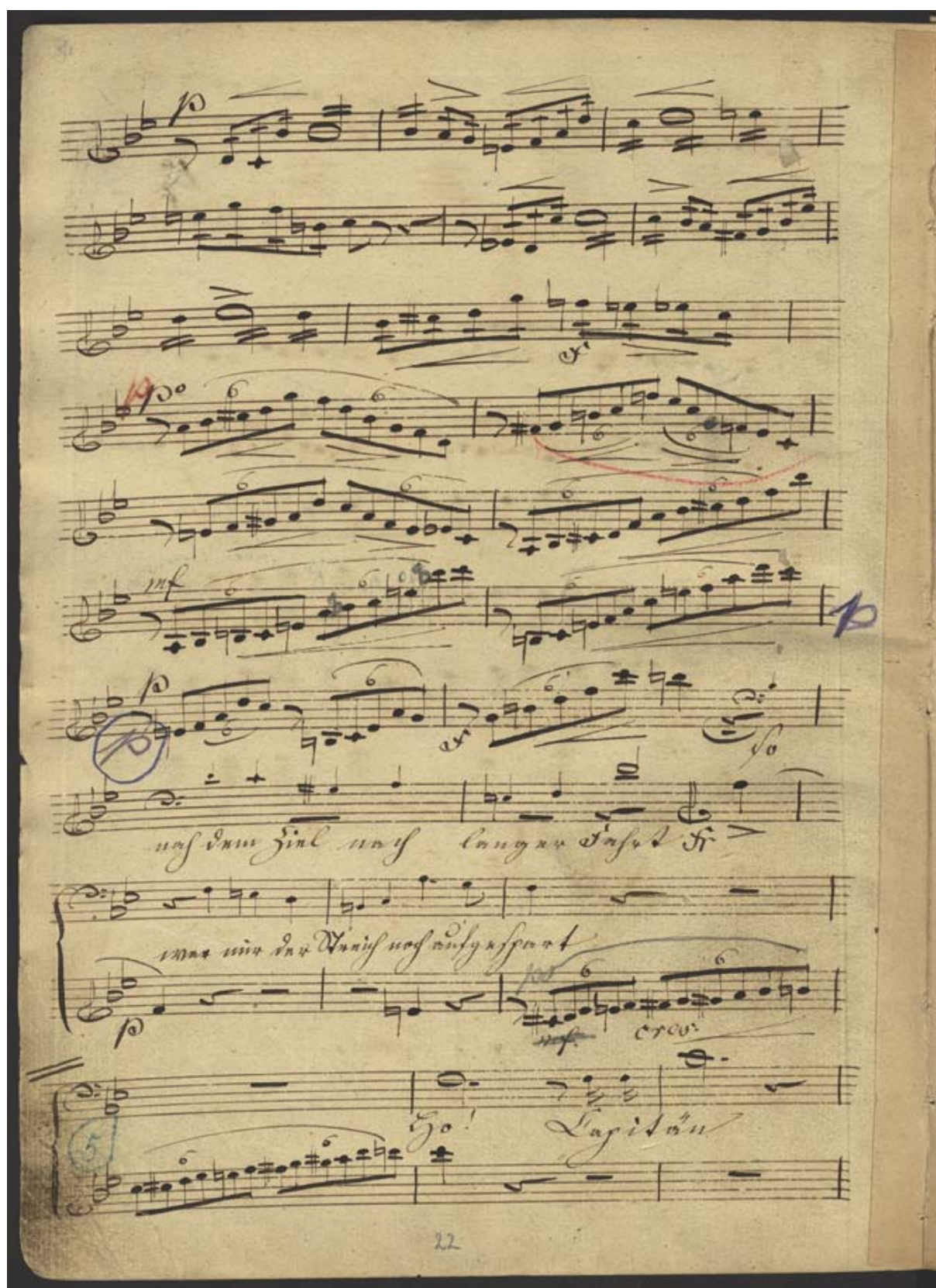


Abb. III.175. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509), I. Akt), vll2, J. F. Stenke, 1842.

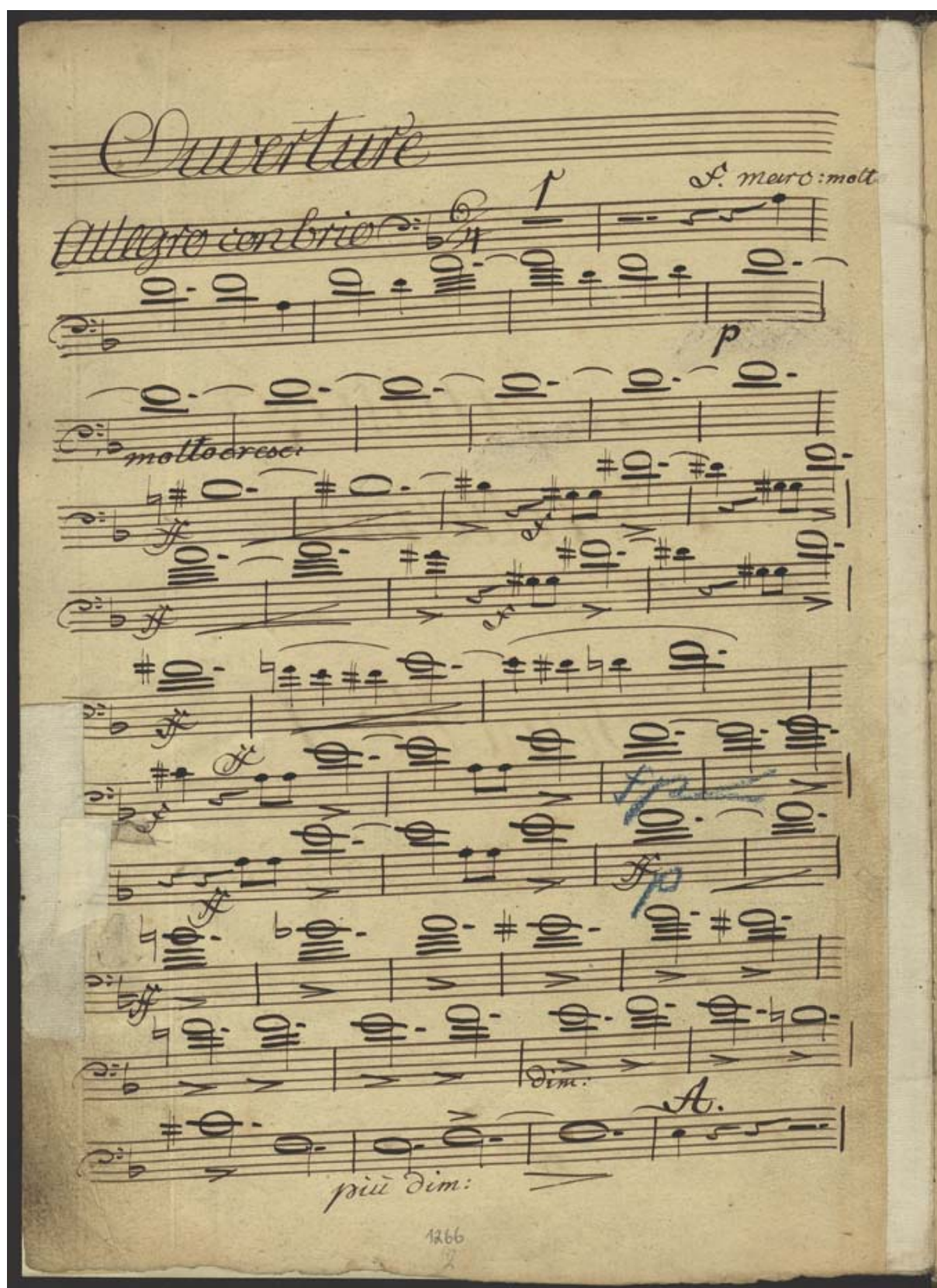


Abb. III.176. R. Wagner, *Der Fliegende Holländer* (Mus.5876-F-509, I. Akt), fag 1, J. F. Stenke, 1842.



Abb. III.177. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Stimme Leonore/Atto II von J. F. Stenke, 1845.

Abb. III.178. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), Stimme Balthasar/Atto II von J. F. Stenke, 1845.

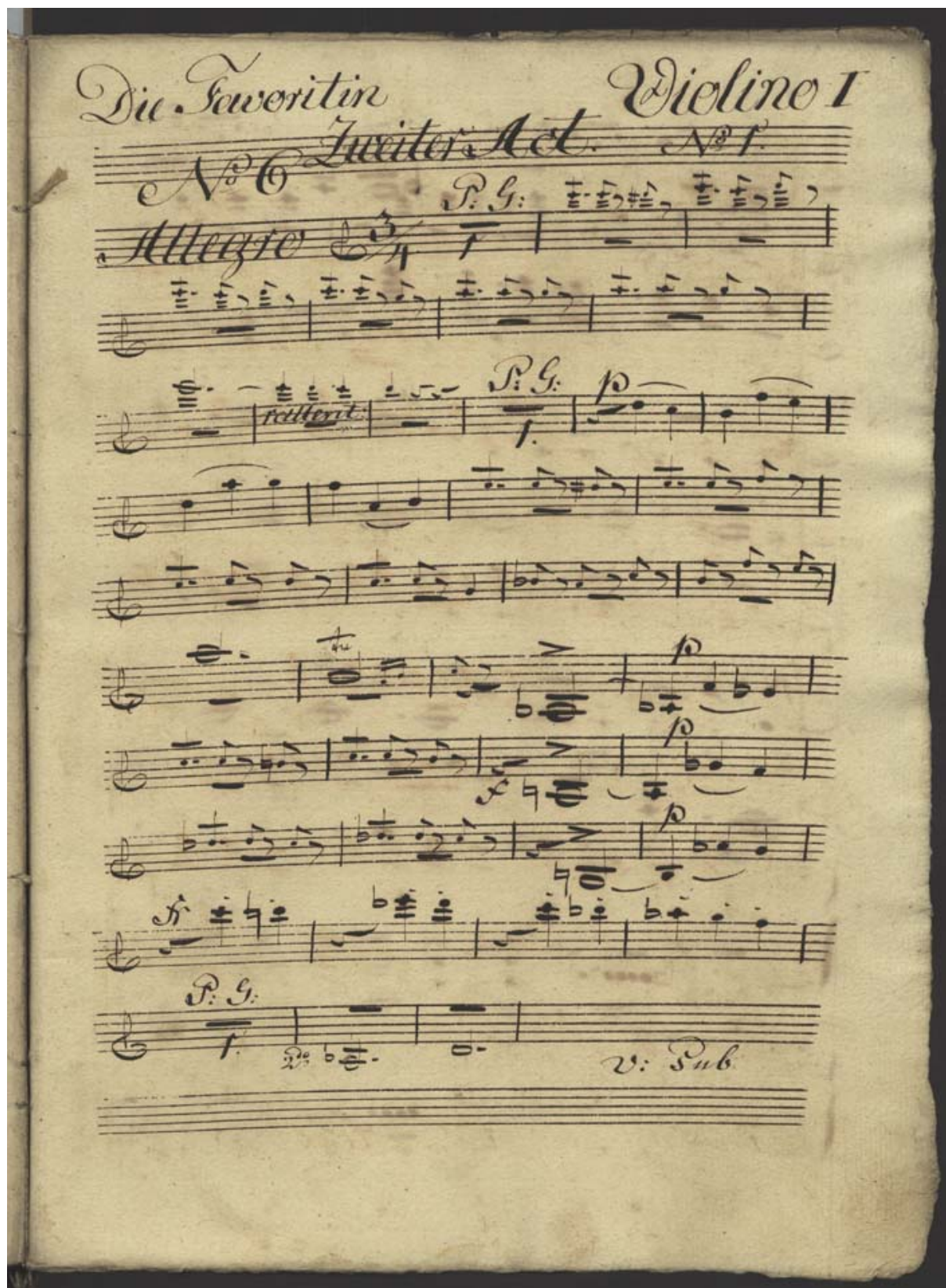


Abb. III.179. G. Donizetti, *La Favorite* (Mus.4864-F-512a), vl 1₁/Atto II von **J. F. Stenke**, 1845.

2.

N^o 1 Introdution und Chor der Unglücklichen
Andante *[auf dem Floß]*

Cornu D
Cornu E
Flauti
Oboi
Clarineti in A
Fagotti
Violini
Viola
Maurice
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
Celli
Bassi

Andante

*Alle Linsen versetzt und versinken und auf dem Floß
 unter ihren Capitain, Maurice, Albi
 und ein Dutzend Jungs im Herdengeweiss*

Andante.

2

Abb. III.180. C. G. Reißiger, *Der Schiffbruch der Medusa* (Mus.4888-F-11a), III. Akt, J. F. Stenke, 1846.

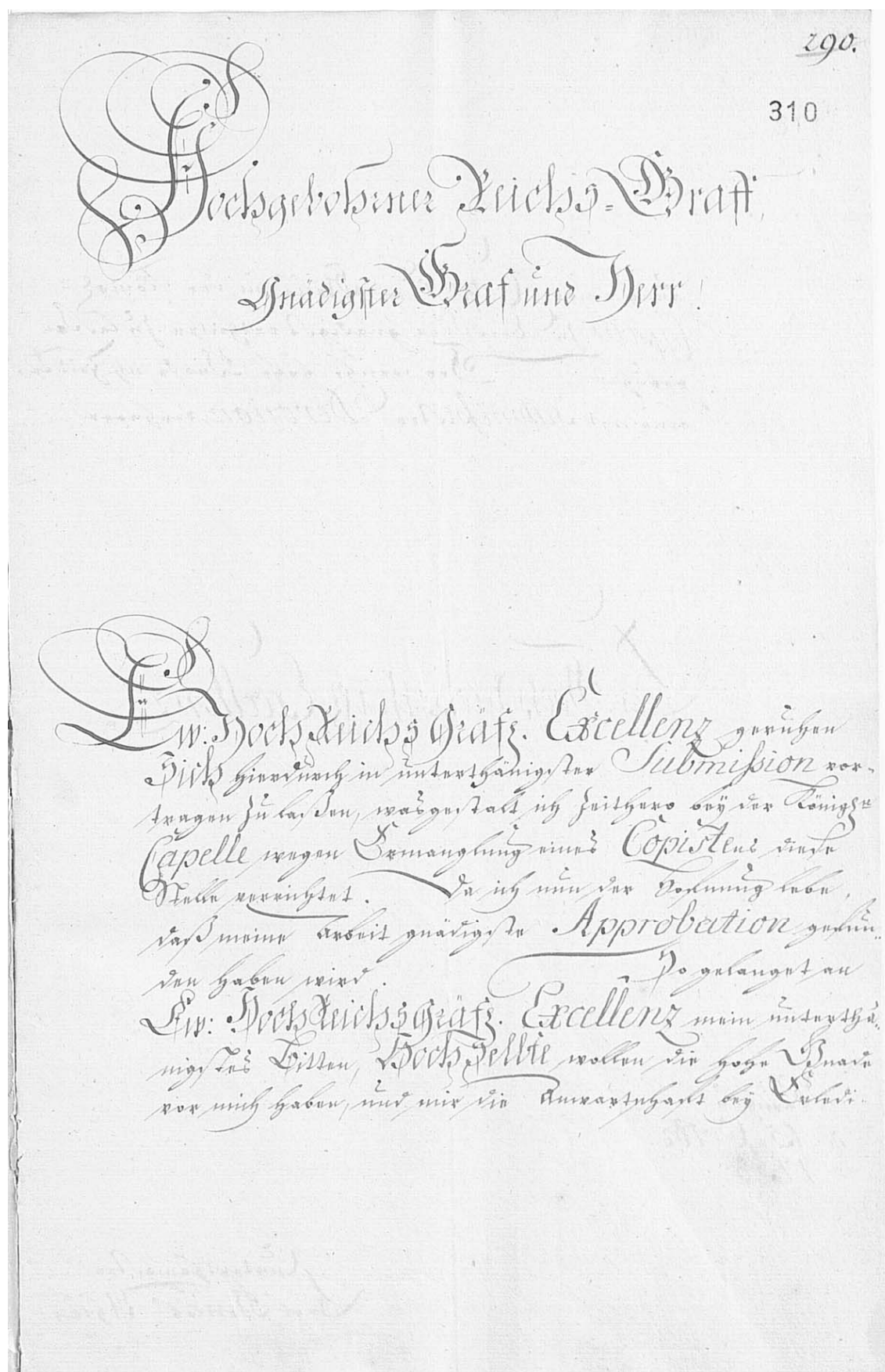


Abb. III.181. Eigenhändiges Schreiben von C. G. Uhle, 1758 (D-Da, Loc.907/5, 310r).

gung einer Copisten Stelle in der Königl.
Capelle zu dem. Sieu gnädigst vertheilen zu laßen
gerühren. Der welche hohe Ansehn ich zu
den mit submissen Devotion verharren,

Sr. Hochd. Grätz Excellenz

Wien
am 15. Octbr.
1758.

Anton Gänzl
Carl Bonold Uhle

Und hohe Ordre habe zu Vervolltignung davon
Opern, Sings und Leucippo, wie auch Rindhorn
Musicalien von Vronath Junij. a. p. bis ultimo
Decemb. copiren lassen, wovon mir monatlich
6. Rthlr. --- gnädigst ausgesetzt worden, beträgt
also in 7. Monaten

47. Rthlr. ---

Alton Koenig.

Johann Adolph Hane.

Den 15. Jan.
1764.

Carl Adam Vögler

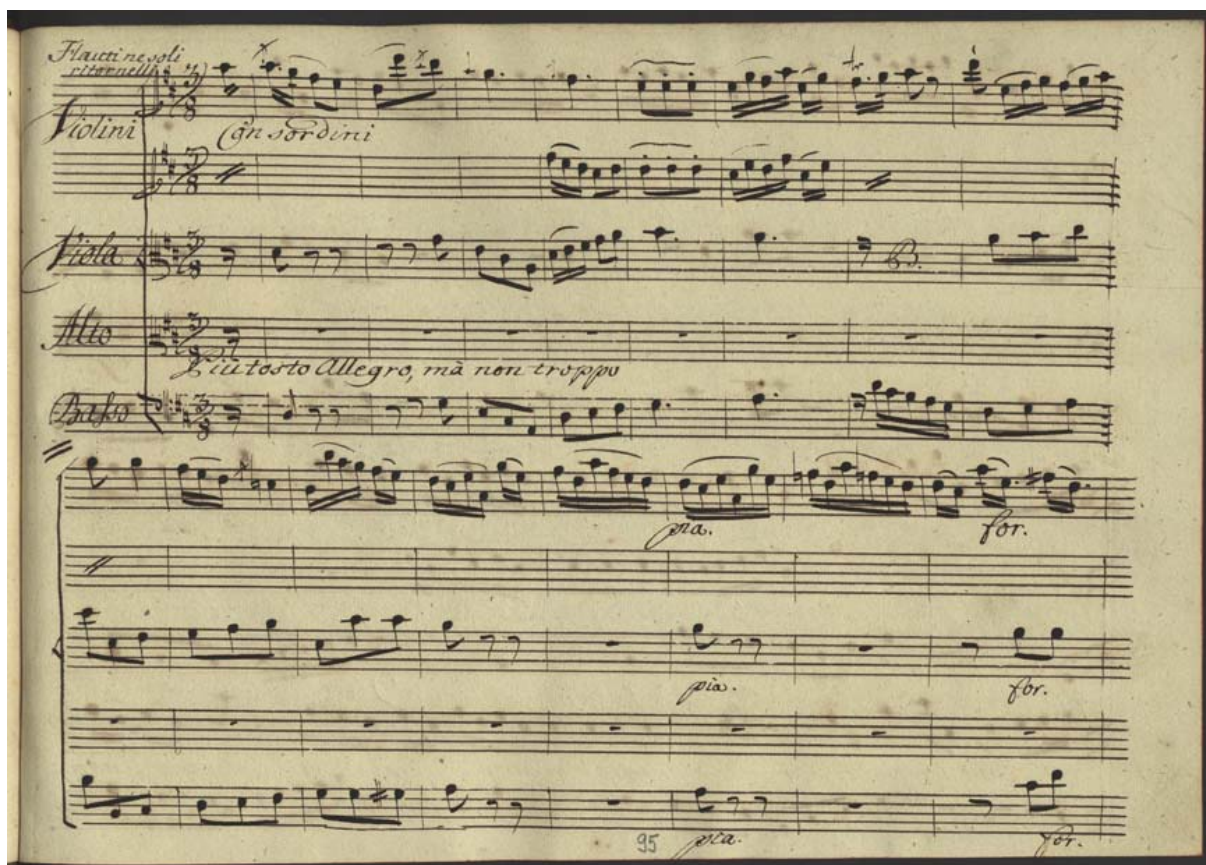


Abb. III.184. J. A. Hasse, *Nitteti* (Mus.2477-F-87), Bd. 3, C. G. Uhle, 1759 (s. auch Abb. II,27!).

Coro II. Coro

allegro

Licenza

Pasquale

Signor non può la scena virtù alcuna mostrar che non si scorga più

131

Abb. III.185. J. A. Hasse, *Nitteti* (Mus.2477-F-87), Bd. 3, eine **unbekannte italienische Hand** (mit Vermerk zur Licenza des Kastraten Pasquale Bruscolini), 1759.

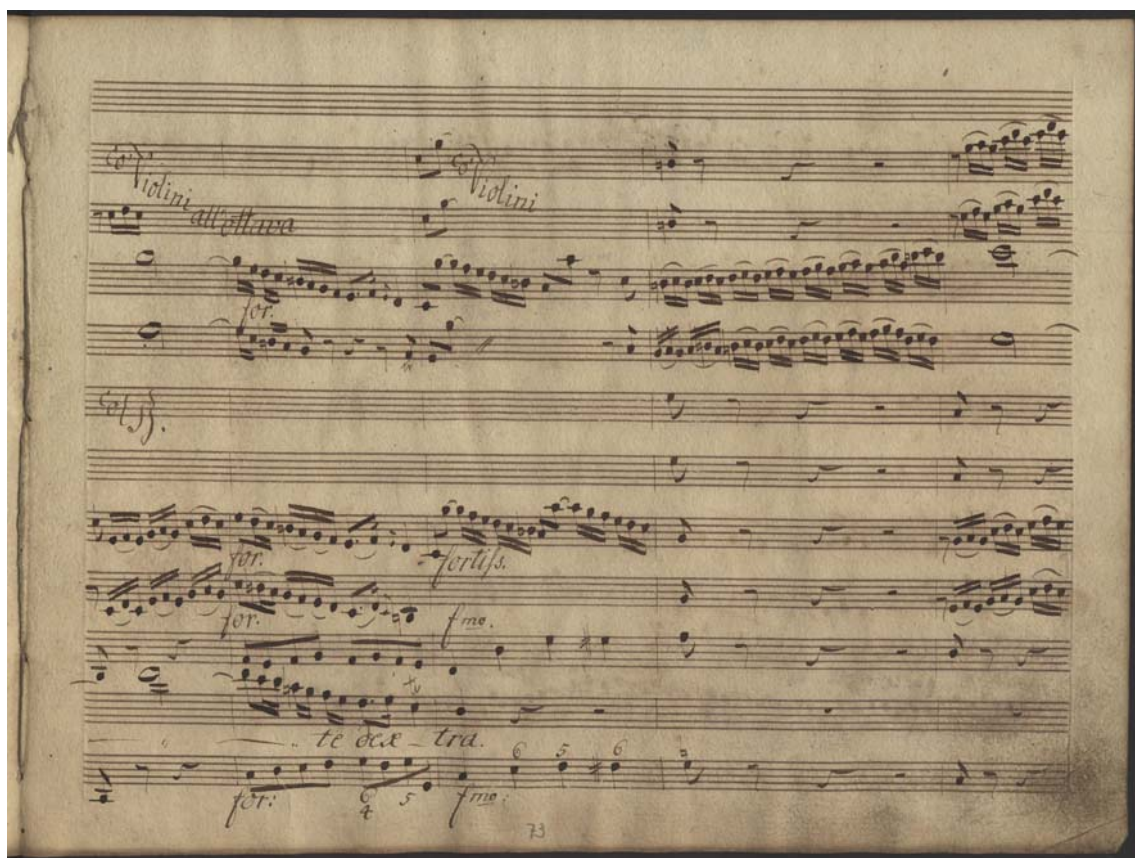


Abb. III.186. J. A. Hasse, *Requiem in C* (Mus.2477-D-4b), Partiturreinschrift von C. G. Uhle, um 1763.

Abb. III.187. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vl13, C. G. Uhle, 1766.

Credo

Soprano I.^{mo}

Allegro spiritoso

Patrem omnipotentem Factorem
coeli, coeli et terrae; Visibilibus omnium,
et - invisibili-um. Et in unum
Dominum, Iesum Christum, Filium Dei
unigenitum. Et ex Patre ex
Patre natum ante omnia sae - cu -
la. Deum de De - o Deum
verum de Deo vero. Genitum non
factum consubstanti-alem Patri: per quem
om - nia facta sunt. Qui propter nos
homines et propter nostram salu - tem
de - scendit. Descen - dit de caelis.

Mus. 2477-D-53,3

2

Abb. III.188. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus. 2477-D-53,3), S solo zum „Credo“, C. G. Uhle, 1779.

Credo

Basso I.^{mo}

Allegro

spiritoso

*Patrem omnipotentem, Factorem cœli
cœli et Ter-ræ, Visi-bilium omnium
et in-vi-si-bi-lium. Et in unum
Dominum Iesum Christum Filium De-i uni-
ge-ni-tum. Et ex Patre ex
Patre natum ante omnia sæ-cula
Deum de Deo Deum verum de
Deo vero; Genitum non factum consubstanti-
alem Patri per quem om-nia fa-cta
sunt. et propter nostram salu-tem.
descendit descendit de cœ-lis. Qui
propter nos homines et propter nostram*

Mus. 2477-D-53,3

14

Abb. III.189. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus. 2477-D-53,3), B solo zum „Credo“, C. G. Uhle, 1779.

Credo *Violino I.*¹⁷¹⁸

Allegro
spiritoso

staccato

51

Abb. III.190. J. A. Hasse, *Missa Es dur* (Mus.2477-D-53,3), vl 1 zum „Credo“, C. G. Uhle, 1779.

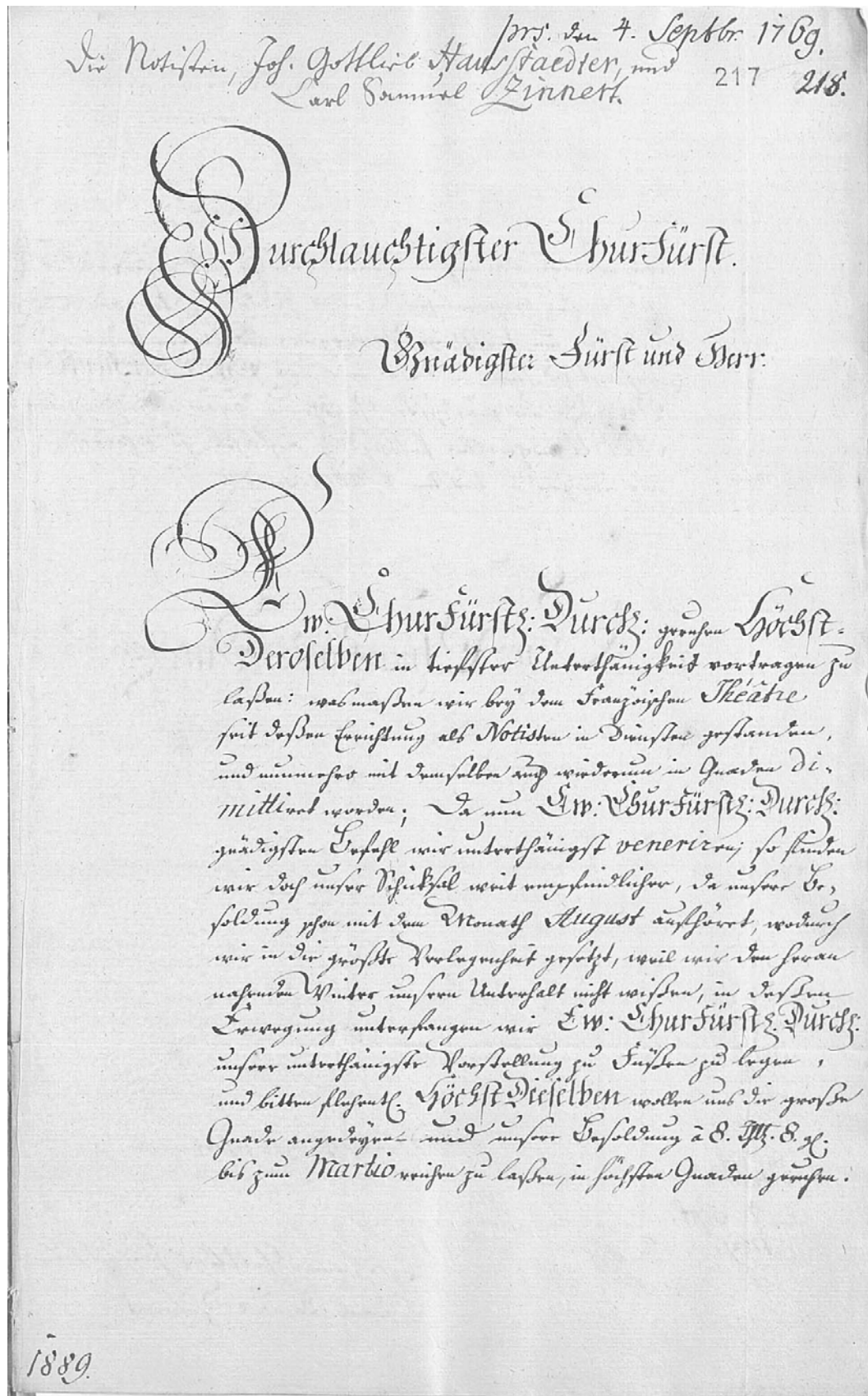


Abb. III.191. Eigenhändiges Schreiben von C. S. Zinnert, 1769
 (D-Da, Loc.908/6, 217r).

wir sprachen darüber im Rath gesetzet mit unsern Fa-
 milien den bestenwilligen Winter fruchtig zu kommen, und
 insonderem die künftige Versorgung und Unter kommen
 besorget zu seyn; Da wir nun E. W. Churfürstz.
 Durchz. mit gnädigster Gewährung unser unterthänigsten
 Petiti nachmalen lusthellig auflegen, so besahen
 wir übereint in höchster Submission

E. W. Churfürstz. Durchz.

Inssachen
 den 2. Sept.
 1769.

unterthänigst geforsucht

Johann Gottlieb Finkler.
 Carl Daniel Zinnert.

Abb. III.192. Eigenhändiges Schreiben von C.S. Zinnert, mit zusätzlicher Unterschrift von Haußstädler 1769 (D-Da, Loc.908/6, 217v).

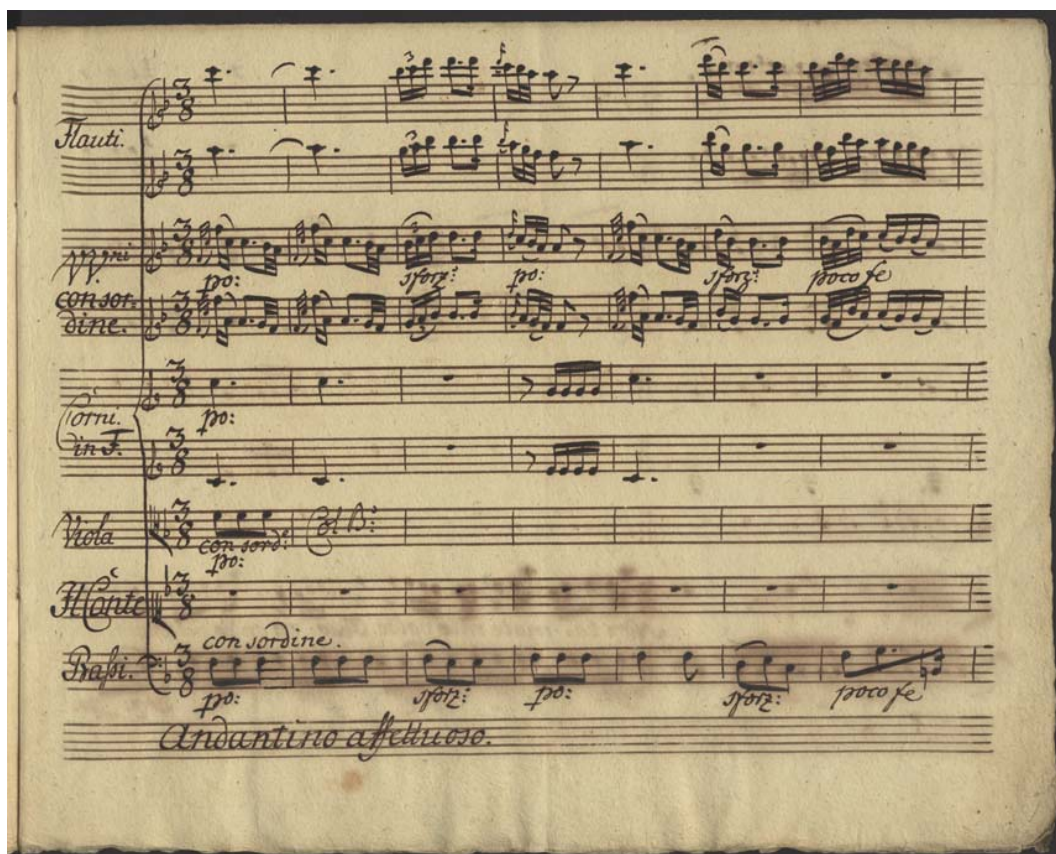


Abb. III.193. Pasticcio *Le Maitre de musique* (Mus.3269-F-500), Atto II, Aria del Conte, C. S. Zinnert, 1765.

Scena III.
Lena sola.

Scena.

Andantino, amoroso.

Ho venduto la gallina vorrei vendere il mio cor, vorrei

Handwritten musical score for Abb. III.194. The score is for Scene III of Act II of the pasticcio 'Le Maitre de musique' by C. S. Zinnert, 1765. It features staves for Violini (Violins), Violoncello (Cello), Viola, and Basso (Bass). The tempo is marked 'Andantino, amoroso'. Dynamics include 'poco', 'sforz.', and 'poco fe'. The score is written in 8/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Abb. III.194. Pasticcio *Le Maitre de musique* (Mus.3269-F-500), Atto II, Scena 3, C. S. Zinnert, 1765.

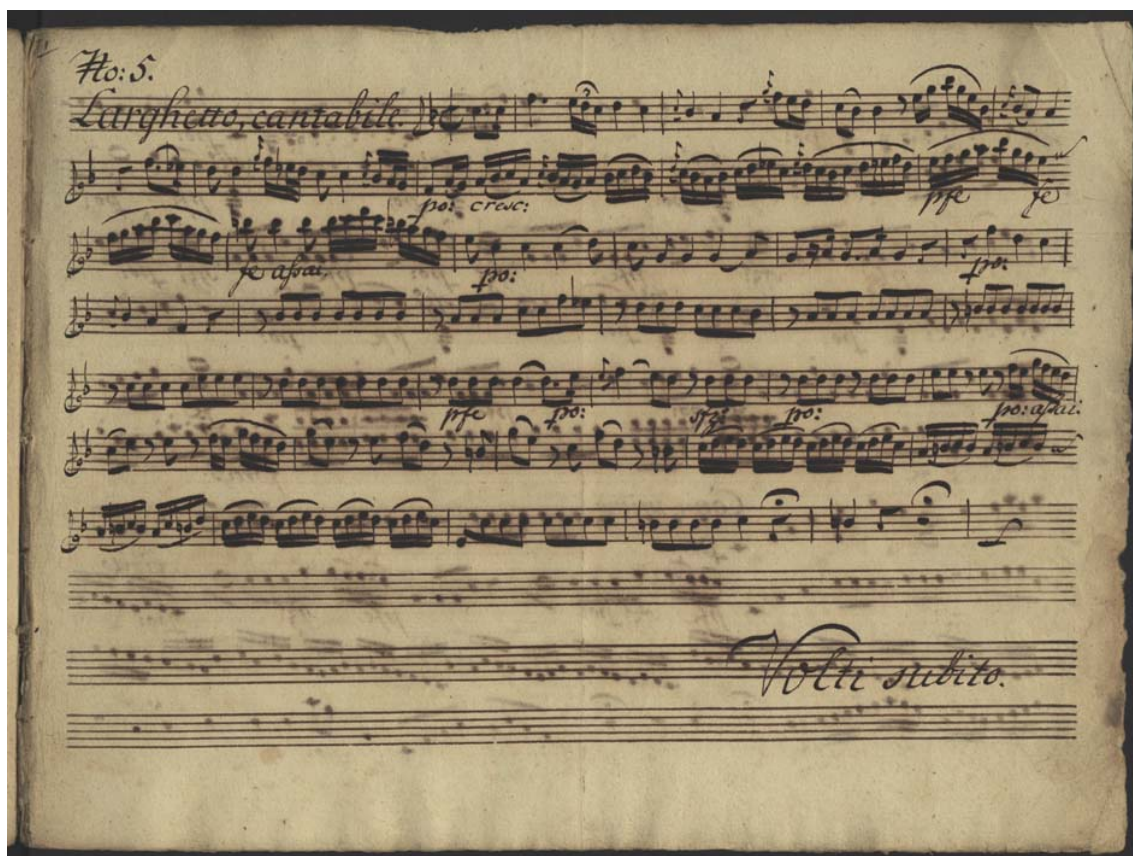


Abb. III.195. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vl12,
C. S. Zinnert, 1766.

Abb. III.196. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vla,
C. S. Zinnert (+Helfer?), 1766.

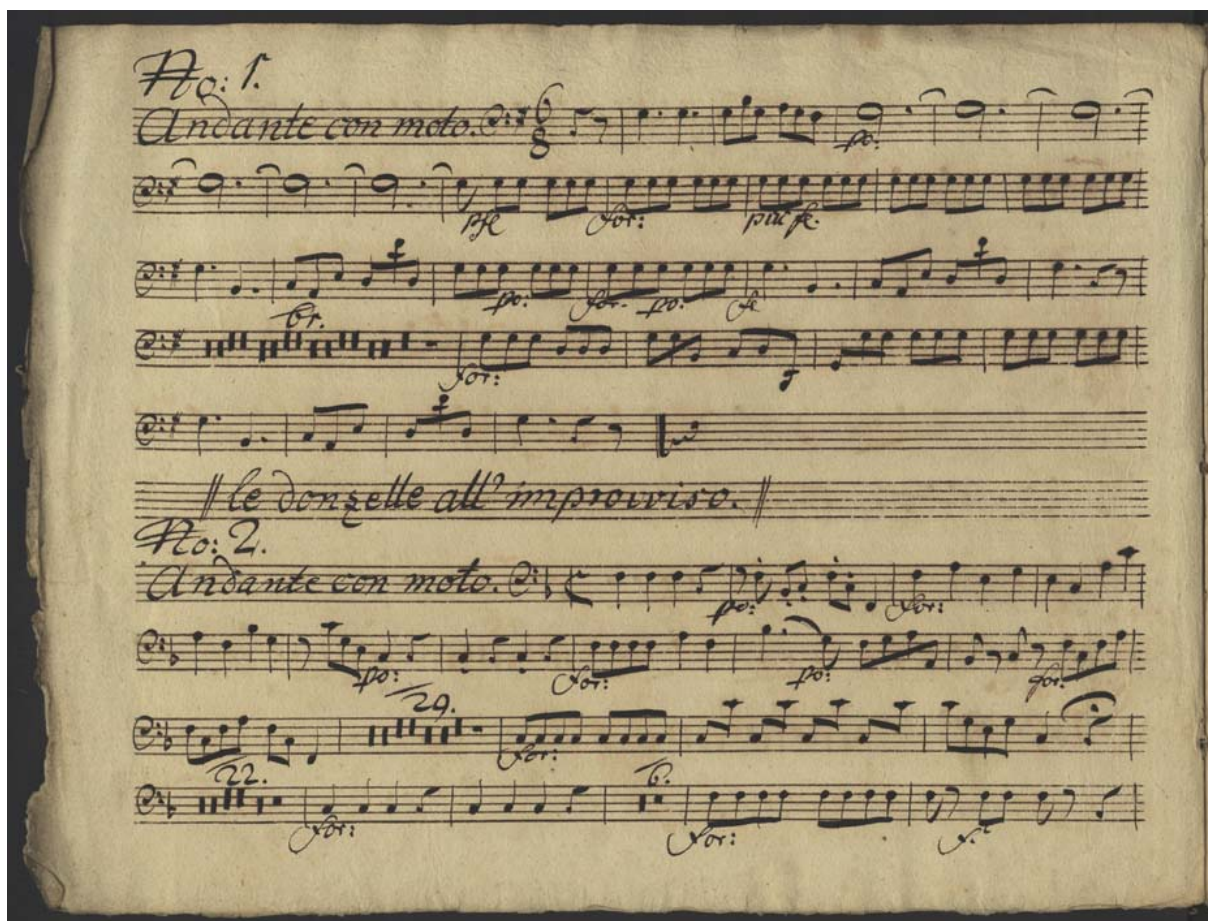


Abb. III.197. N. Piccinni, *Il Baronne di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), fag, C. S. Zinnert, 1766.

Durch eine unvorsichtige Verkäufung fast
 gänzlich des Gehörs beraubt, habe ich mit
 Frau und Kindern mein bisheriges Brot
 aufgeben müssen.
 Da ich von Jugend auf Musik und Ge-
 sang studiert, und in der Lateinischen, Ita-
 lienischen und Französischen Sprache hinläng-
 liche Kenntnisse erlangt, und mich besonders
 bewußt habe, eine gute Hand und Ohren
 der Musik anzuwenden, mir, täuschlich und
 korrekt zu schreiben, so unterbreite ich mich
 Ew. Durchlaucht zu bitten,
 Höchstdieselben wollen
 mich einwilligen mit der Anwerd-
 ung einer Hofkapellmeisterstelle
 und einer jährlichen notwendigen
 Gratifikation zur Erhaltung
 und Erziehung meiner Kinder
 begnadigen.
 Inbezugung würde ich mich höchst sehr
 mit dem thätigsten Dienstantritt versehen

Abb. III.198. Eigenhändiges Schreiben von J.Chr. Zucker, 1804
 (D-Da,Loc.2427/7, 266v).

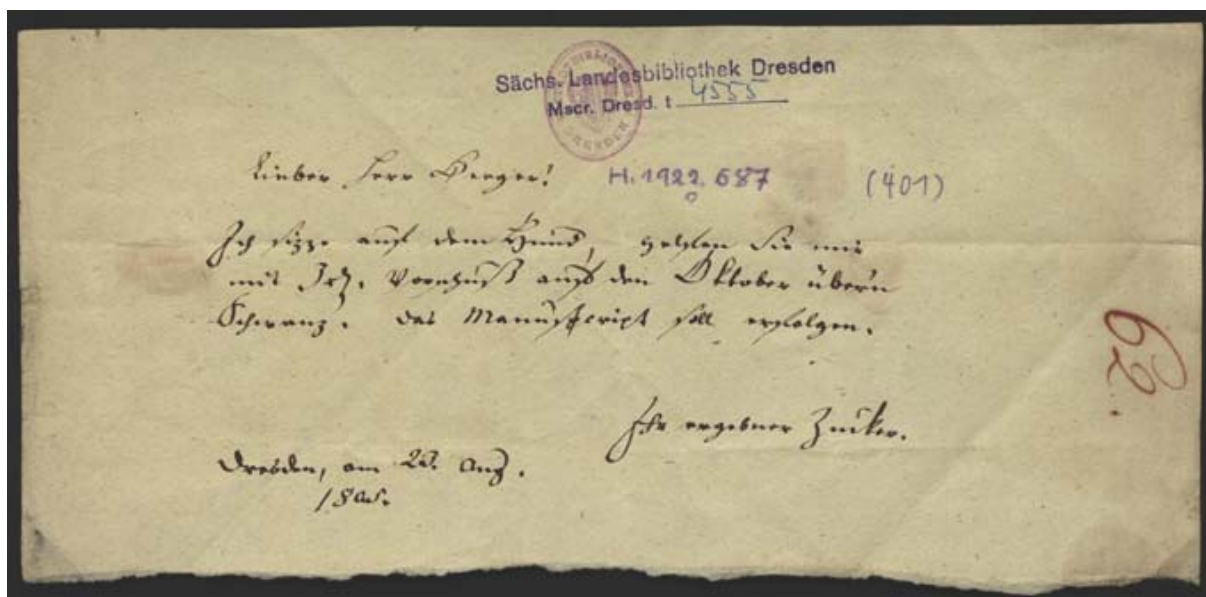


Abb. III.199. Eigenhändiges Schreiben von **J. Chr. Zucker**, 1805 (Mscr.Dresd.t.4555).

Guil. D. Alf.

= dati D'onore : da Adati D'onore : e tutto quel farete

Fer. Guil.

ch'io vi dirò di far tutto tut

Alf. Guil.

tissimo. Bravissimo. Bravissimo. Inquodmilla

Cambiamento

vecchini che faremo

68

Abb. III.200. W. A. Mozart, *Così fan tutte*, Dresden 1791 (Mus.3972-F-518), Bd. 1, S. 68 mit Aufklebung von **J. Chr. Zucker**, 1791.

Regina coeli. Alto rip.

Diuace 6 22

allelu-

ja, alleluja, alle - luja,

alleluja, alleluja,

11. *alleluja, alleluja, alle-*

- luja, alleluja,

alleluja, 7. *allelu-*

ja, alleluja, 7. *allelu-*

ja, alleluja, 13 *allelu-*

ja, alleluja, alle - luja,

alleluja, alleluja,

22 *Dotu.*

Mus. 3549-E-578a




Abb. III.201. J. Schuster, *Regina coeli* (Mus.3549-E-578a), A rip, J. Chr. Zucker, etwa 1800.

Seria con Coro.

Violini. *p.*

Viola. *p.*

Flauti.

Oboe.

Clarineti.

Corni Eb.

Trombe B.

Fagotti.

Timpani.

Sassonia.

Soprani con
Tenori. *Coro di Ninfe e Genii.*

Bassi.

Bassi. *Larghetto.*

53

Abb. III.202. F. Morlacchi, *Cantata in lode di ... Napoleone I*, 1812 (Mus.4657-G-2),
J. Chr. Zucker, 1812.

COPYIST x 5

– siehe auch Abb. II.37 (18.3q.) –

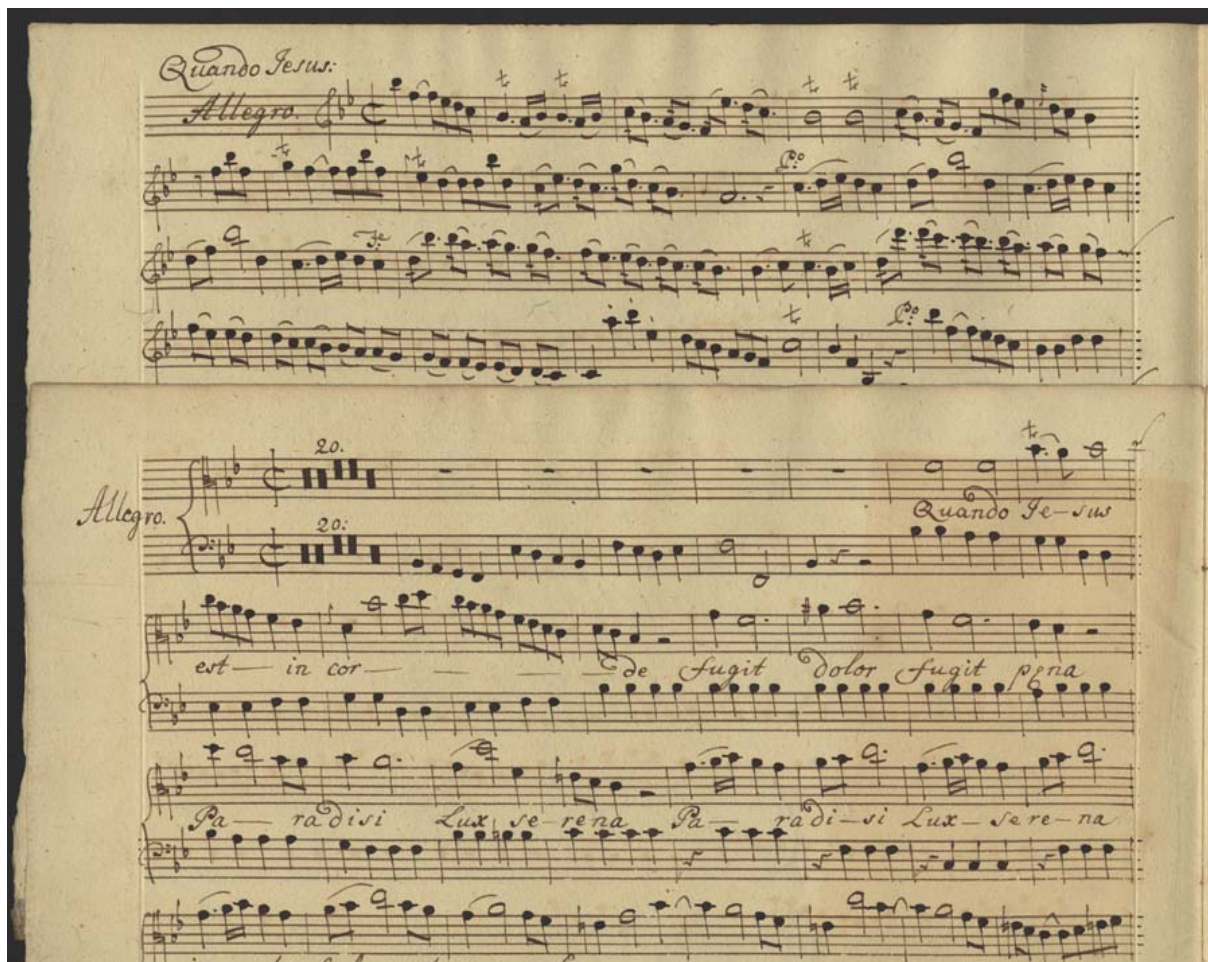


Abb. III.203. J. A. Hasse, *Quando Jesus est in corde* (Mus.2477-E-37,3), Staffelaufnahme von vl 1 und V+b, vielleicht der sehr frühe **Copyist x 5**, Warschau.

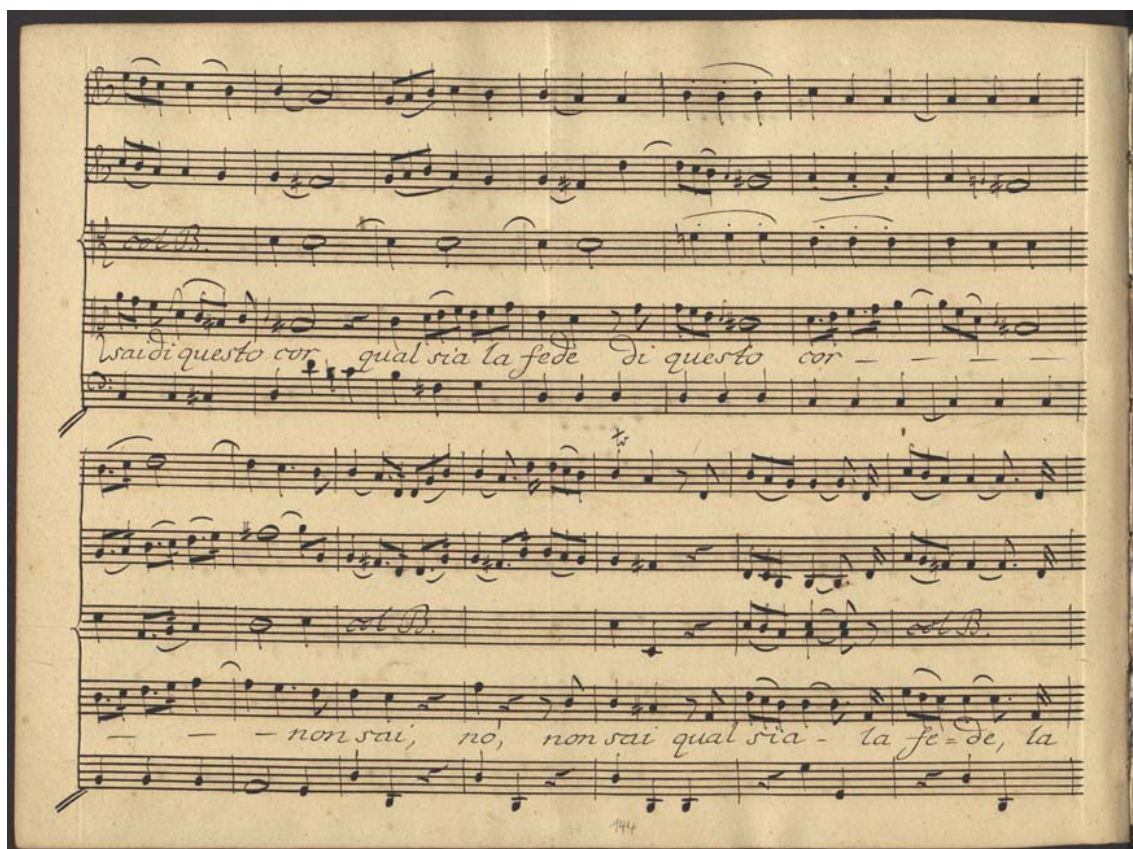


Abb. III.204. J. A. Hasse, *Solimano* (Mus.2477-F-68), Bd. 1, Copyist x 5, 18.3q.

Abb. III.205. J. A. Hasse, *Solimano* (Mus.2477-F-68), Bd. 1, Copyist x 5, 18.3q.

Atto 1^{mo}
Scena 1^{ma}

*Appartamenti nel palazzo imperiale destinati alle Tartare
 Prigioniere. Distinti di strane pitture, di vari trasparenti,
 di ricchi panni, di vivaci tapeti, e di tutto ciò che serve al lusso,
 ed alla Delizia Cinese.*
Tartelino, e cecili da un lato.

*Lisinga, ed Ulania, Nobili Tartari, De quali
 sono inghocherchiate innanzi a Lisinga in atto di
 presentarle una lettera.*

Lis:
 Del real Genitore i caratteri adoro: i cenì esegui.

Uro. Quanto Dobbiato a lui tornar farò sapervi. Andate. Oh

Ulan: *Lis:*
 Dio! Leggo Germana del Padre i sensi. Oh cara Ulania! ah

25

Abb. III.206. J. A. Hasse, *L'Eroe cinese* (Mus.2477-F-73), Bd. 1, Copyist x 5, 18.3q.

COPYIST x 6

– siehe auch Abb. II.26 (wohl um 1772) –

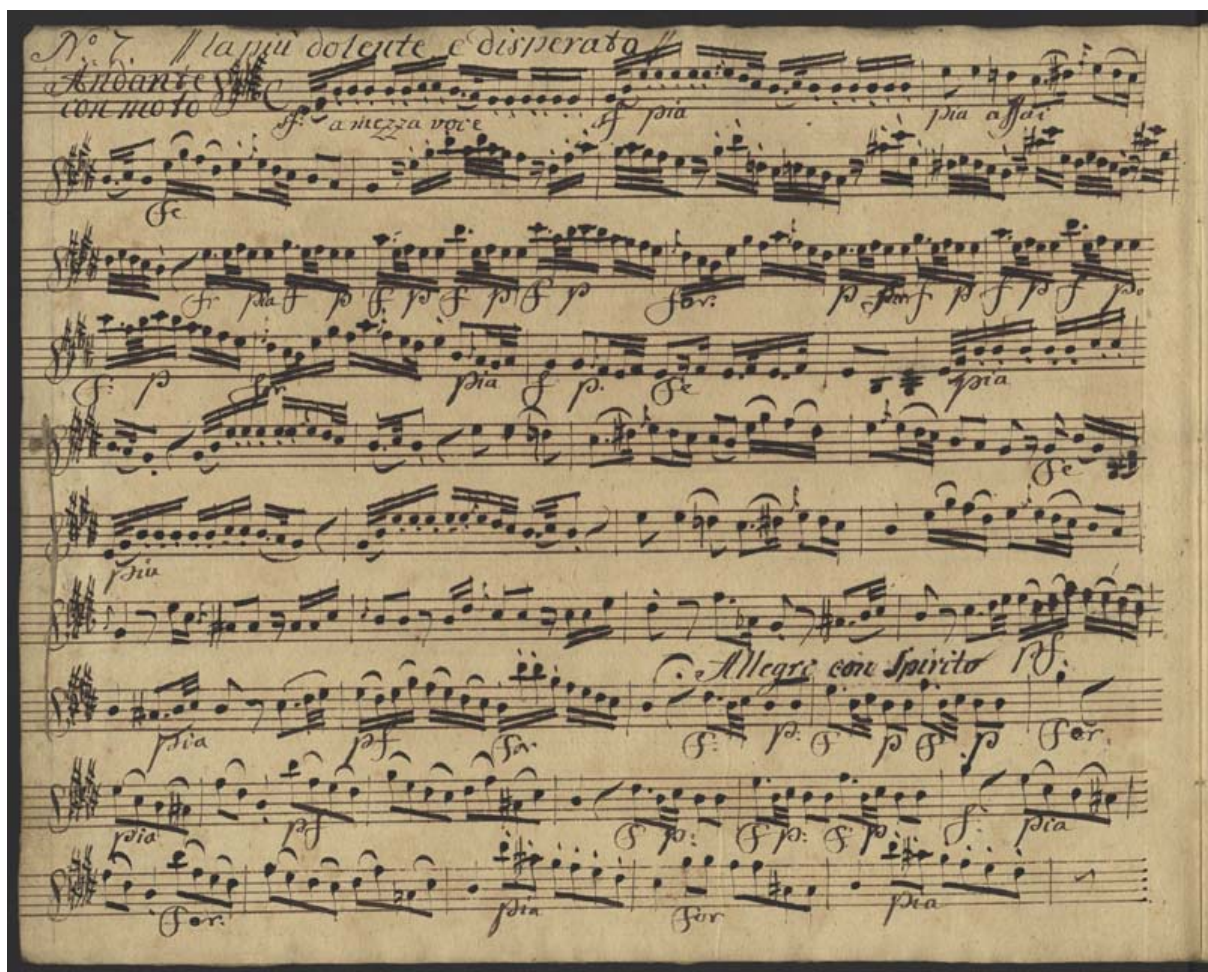


Abb. III.207. N. Piccinni, *Il Barone di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vl 1, Transposition in Atto II, **Copyist x 6**, wohl um 1772.

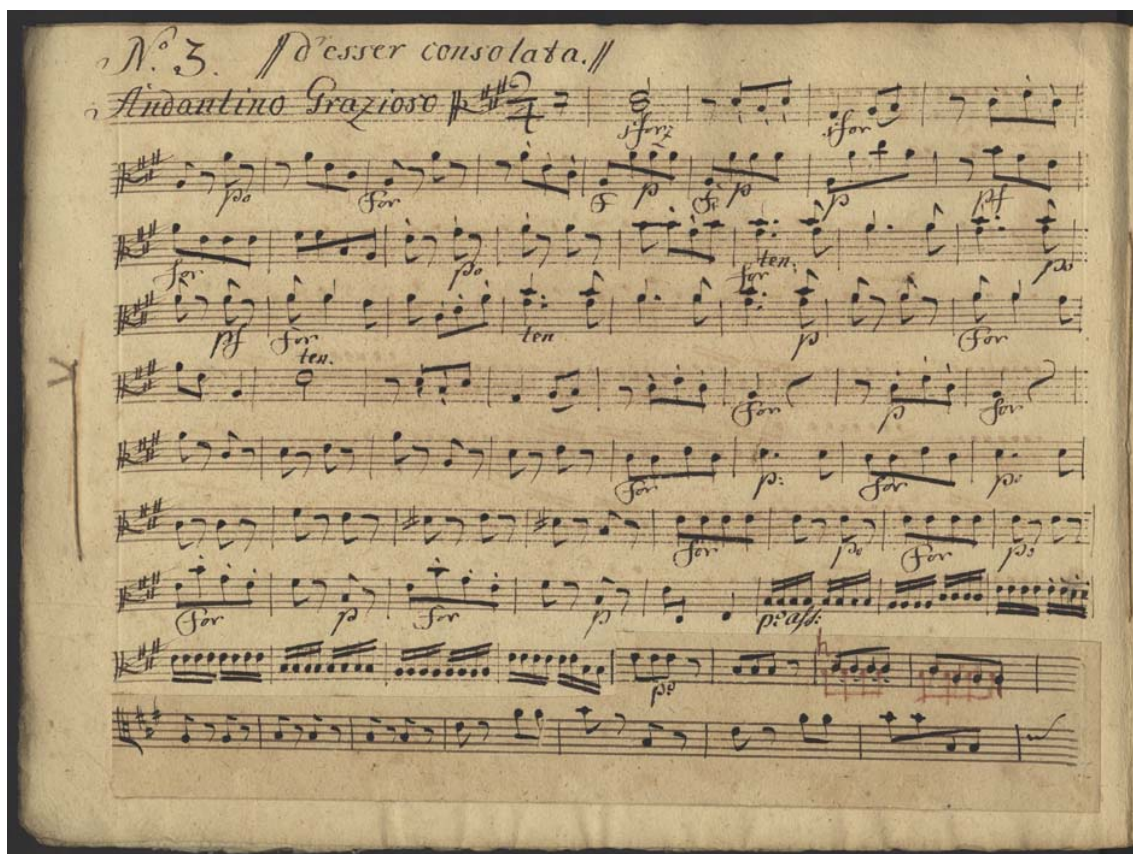


Abb. III.208. N. Piccinni, *Il Barone di Torre forte* (Mus.3264-F-501a), vla,
Transposition in Atto II (unten eine Aufklebung von anderer Hand), **Copyist x 6**,
wohl um 1772.

Abb. III.209. N. Piccinni, *La Buona figliuola* (Mus.3264-F-9/I), Einlage
(Transposition?) in Atto I/2, **Copyist x 6**, wohl um 1772.

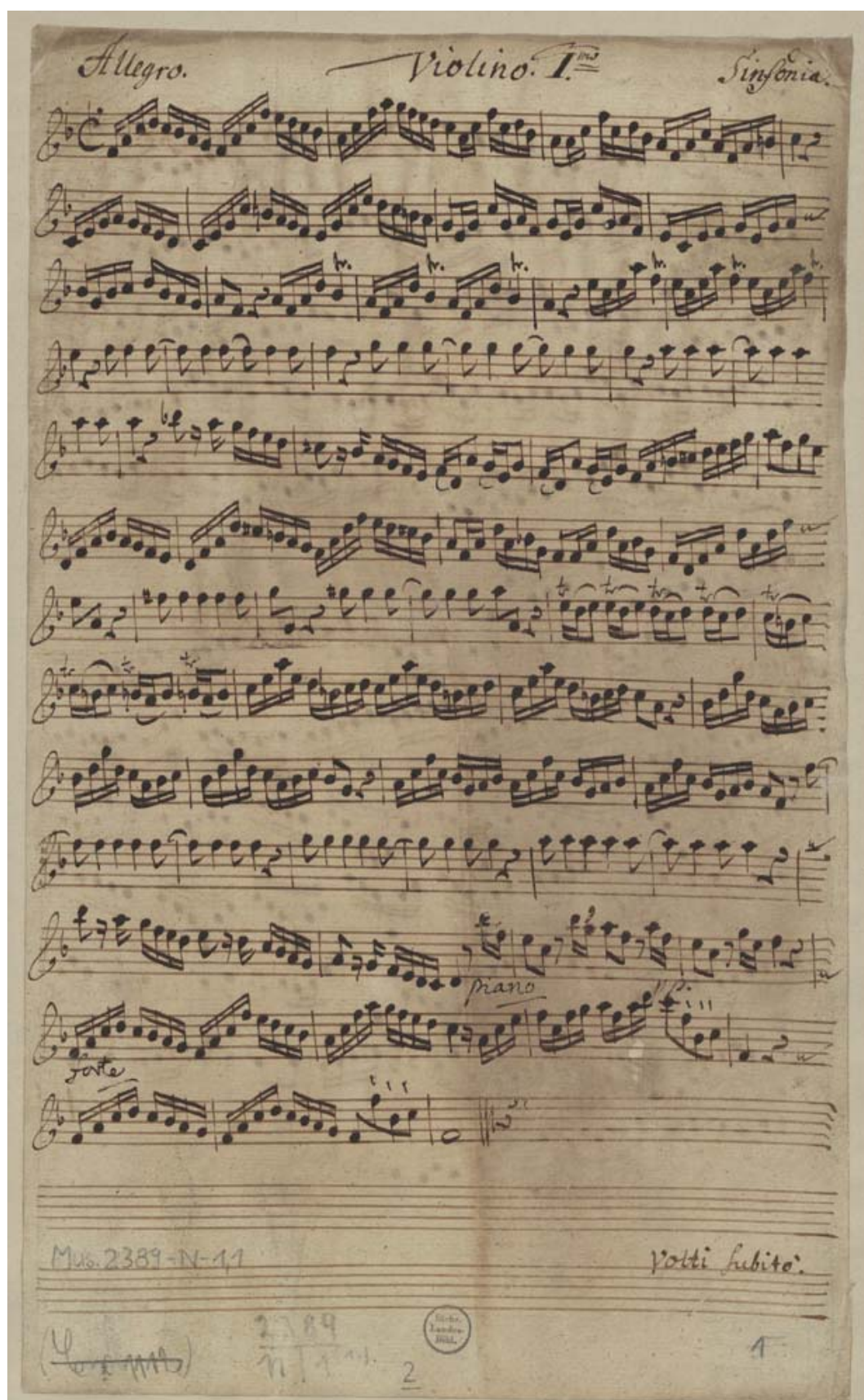


Abb. III.210. A. Vivaldi, *Sinfonia RV 140(Var.)* (Mus.2389-N-1,1), vl 1 von J. C. Seyfert(?), um 1721? (G-Schlüssel von der Hand Pisendels vorgefertigt).



Abb. III.211. A. Vivaldi, *Sinfonia* RV 140(Var.) (Mus.2389-N-1,1), cemb von J. C. Seyfert(?), um 1721?

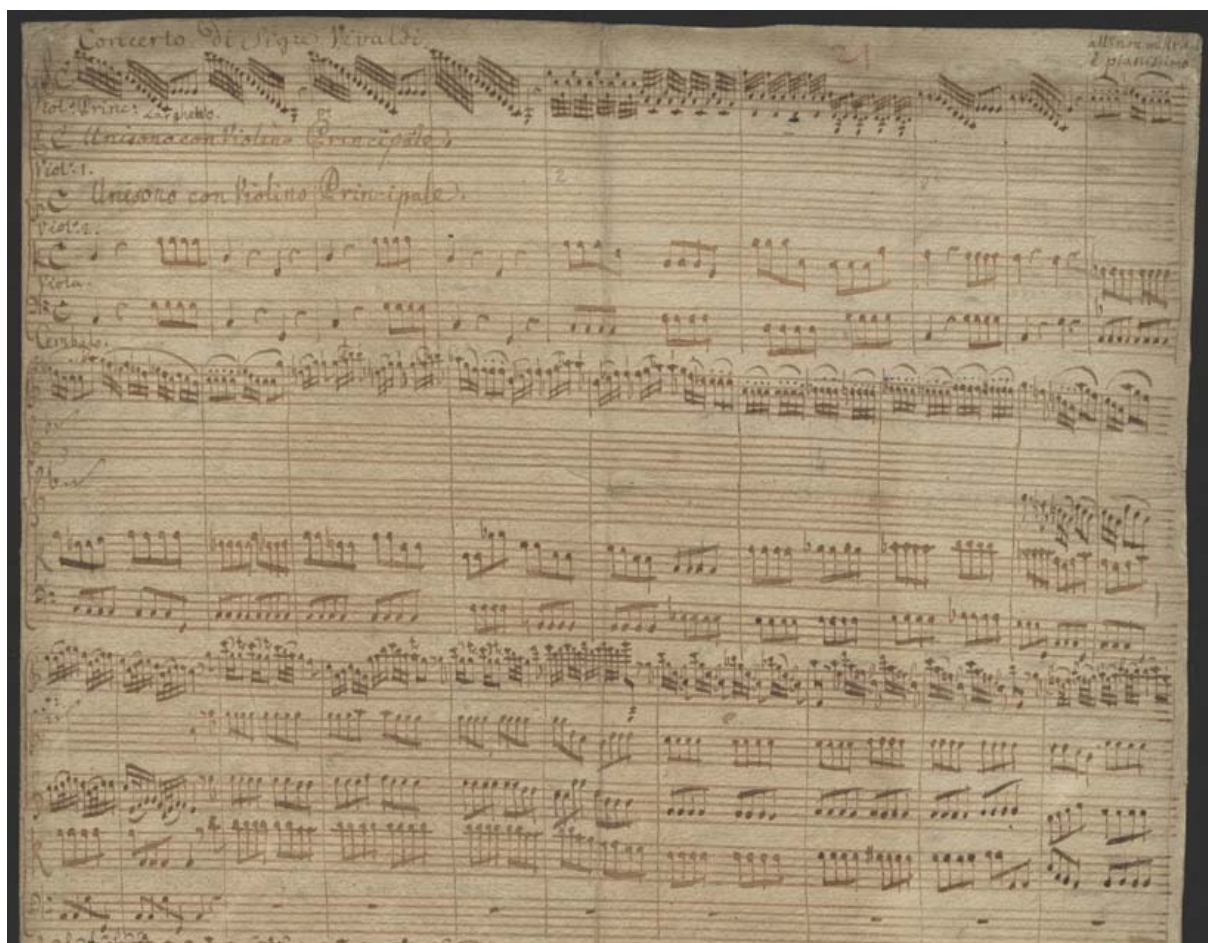


Abb. III.212 A. Vivaldi, *Concerto RV 189* (Mus.2389-O-66), Partiturreinschrift von **J. C. Seyfert** nach dem Stimmensatz Mus.2389-O-66a von G. B. Vivaldi, um 1722?.



Abb. III.213. J. C. Seyfert, *Concerto in c für Oboe* (Mus.2448-O-3):
 Staffelaufnahme einiger Stimmen, **autographe** Reinschrift für J. G. Pisendel,
 um 1721?



Abb. III. 214. J. C. Seyfert, *Concerto in B für Oboe und Fagott* (Mus.2448-O-2):
Staffelauf-nahme der Stimmen, **autographe** Reinschrift für J. G. Pisendel, um 1722?